



تكاد تستوعب كل الكتب أصداء نصوص في تلاحم محسوب .

ستيفان مالارميه

Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée .

Stéphane Mallarmé

التناص : تفاعلية النصوص

- رئيس التحرير : دوريس انريت ــ كلارك شكري .

- نائبو التحرير : أحمد طاهر حسنين .
  سيزا قاسم دراز .
  فريال جبوري غزول .

- مساعدة التحرير : فاتن مرسي .

- مستشارة التحرير ومراسلة المجلة : بربارا هارلو .

- ساهم في إخراج هذا العدد :

مايكل بيرد ، عباس التونسي ، وليم جرانارا ، وجيه دراز ، الكسندر دولي ، جون روديتباك ، جيمي سبنسر ، شتفن شتلزر ، اعتدال عثمان ، ليسلي كروكسفورد ، دافيد كونستان ، حسناء مكداشي ، لوريس نصور ، لي هافري ، نيكولاس هوبكنز ، هيان هوكسمان ، كنث ويكس .

- الغـلاف : محسن شرارة .

- الإخراج الفني : بولس جداى .
- اشـراف : ايفا الياس .
- الطباعة : مطبعة العالم العربي بالقاهرة .
- الجمع : جى سي سنتر للجمع التصويرى بالقاهرة .

- سعر العدد :

— جمهورية مصر العربية : جنيهان .
— البلاد الأخرى (بما فيه تكاليف البريد) .
الأفراد : خمسة دولارات (٤ أعداد عشرون دولاراً) .
المؤسسات : عشرة دولارات (٤ أعداد أربعون دولاراً) .

- المراسلة والاشتراك والمخطوطات على العنوان التالي :

مجـلة ألـف

قسم الأدب الإنجليزي والمقارن
الجامعة الامريكية بالقاهرة
ص . ب : ٢٥١١
القاهرة ، جمهورية مصر العربية

المحتويـات

إن مصطلح التناص الذى يعنى استحضار نص ما لنص آخر قد أصبح شائعاً فى النقد المعاصر . ومع أن ظاهرة التناص ليست جديدة ، فإن الاهتمام النقدى بها والوعى المتمركز حولها شيء جديد . ونجد فى مقالات هذا العدد دراسات تتعامل مع التناص وتفاعلية النصوص سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة ؛ وبهذا تكون ألــف قد فتحت الباب لدراسة الظاهرة فى سياقات ومنظورات متعددة .

وألــف مجلة سنوية تنشر مقالات مكتوبة بالعربية والإنجليزية (وأحياناً الفرنسية) وعلى صفحاتها تتكامل المناقشات وتتفاعل حول التقاليد المختلفة والآداب المتباينة . وكل عدد يحفل ويرحب بمقالات نقدية نظرية وتطبيقية تلقى ضوءاً على جماليات وبلاغيات الأدب . وستكون محاور الأعداد القادمة فى ألــف :

« التراث الصوفى » .
« العالم الثالث : الأدب والوعى » .
« جماليـات المكان » .

التحـــريـــر

التناص وإشاريات العمل الأدبي

صبري حافظ

Intertextuality and the Semiotics of the Literary Work

Sabry Hafez

Texts do not exist in a vacuum but in an intertextual space made of other texts and cannot be understood outside of this context. Hafez pursues his discussion by presenting Barthes's and Lotman's definitions of the "texts" and presents the various processes of intertextuality mainly : displacement, replacement and sedimentation, as well as concepts of context, space and focus.

Intertextuality is not equivalent to the study of sources or influences, rather it pursues the inclusion of anonymous discursive practices, codes whose origin have been lost and that make possible the signifying practice of later texts.

Accordingly, semiotics of the literary text cannot be studied without reference to intertextuality; thus it becomes a process of uncovering the other discourses identifiable in and behind a discourse and trying to specify them, as well as trying to specify the discourse it negates.

If a true dialogue between East and West is to take place in this intertextual space, it could only take place within the understanding of the dialectics of oral and written traditions. The theory of intertextuality could only benefit from the untying of the mechanisms of such a dialectic in Arab culture. The study of the unique role played by the Qur'an in this culture would uncover new dimensions in the intertextual space : the Qur'an as a written-oral text, a model, an ideal text, a printed and lived text.

Hafez presents as a conclusion instances of Arabic Rhetoric related to intertextuality : quotation, allusion, parody, **tawlid, mu'arada**, etc., and shows how the Arabs were conscious of mechanisms of extra - textuality as well as intra - textuality.

١ ـ تمهيـــد :

تموج ساحة النقد الأدبى المعاصر بالعديد من الاستقصاءات الجديدة الجادة الرامية إلى استكناه شتى أبعاد النصّ الأدبى وإلى الكشف عن آلياته الفاعلة وعن حركيته الخصبية . وتستهدف الوصول إلى فهم أعمق لطبيعة العمل الأدبى وللخصائص التى تميزه عن غيره من أشكال الكتابة الأخرى . هى استقصاءات شائقة إلى أقصى حد وإن وقع بعضها فى إسار التجريدات المطلقة أو التهويمات المبهمة أو فى إنشوطة المبالغات التى تشوه ما بها من كشوف وإضاءات محدودة . غير أنه لا مماراة فى أن بعض هذه الاستقصاءات الجديدة يتميز بحدة الذكاء وعمق البصيرة وإخلاص القصد . وتؤكد إنجازاتها الهامة أن النقد الأدبى قد طرح وراء ظهره ـــ ربما للأبد ـــ الأيام التى كان فيها النقد إعجابا هلاميا بالصور أو شغفا انفعاليا بالأسلوب أو أحكاما انطباعية لا تبررها غير شطحات المزاج وتذبذباته ولا يفيد منها القارىء أو المبدع شيئا . وأن النقد الأدبى قد دخل ، فى النصف الثانى من هذا القرن ، مرحلة جديدة تختلف اختلافا ، يوشك أن يكون جذريا ، عن كل مراحله السابقة ، وتطرح على ناقد الأدب ودارسه على السواء مجموعة من التحديات الجديدة والأسئلة الصعبة من خلال كشوفها النقدية الباهرة .

لكن الكثير من هذه الكشوف النقدية الشائقة تلقى ـــ شأن كل جديد ـــ مقاومات حادة من الكثيرين الذين لا يفطنون إلى أنهم عندما يرفضون الجديد يسفرون عن وقوعهم ـــ بوعى أو بغير وعى ـــ فى قبضة الرؤى القديمة والتصورات المستهلكة والنظريات العتيقة . فما أيسر الرفض الذى لا ينهض على الفهم والحوار ، وما أسهل التراجع الى كن الماضى الأليف وتجنب مشاق المغامرة فى غياهب المستقبل وصعوبات خوض غمار التجديد والتغيير أو عقد حوار جدلى خلاق مع كشوفه واستقصاءاته .

وإذا كان للنقد العربى المعاصر أن يخرج من شرنقة ماضيه القريب الذى بدأ زاهرا مع طه حسين ثم تقدم خطوة مع محمد مندور وتراجع بعد ذلك خطوات بعد أن ساخت أقدامه فى رمال التكرار والكسل العقلى والتشتت ، وأن يطمح إلى القيام بدور فعال فى إرهاف وعى القارىء والمبدع على السواء بطبيعة العمل الأدبى وأن يكشف لهما عن أسراره الداخلية ، فإن عليه ألّا يوصد أبوابه فى وجه الرؤى النقدية الجديدة ، وأن يكفّ عن إداره ظهره لما فى كشوفها من إضافات ، وألّا يقاومها بالرفض الهّين الحاجز عن الفهم أو الحوار . وإنما عليه أن يعكف على هذه الاستقصاءات بالدرس والتمحيص ، وأن يتعامل معها بعقل منفتح ، يرفض ببغائية التكرار وسلبية النسّاخ ، ويسعى إلى الفهم والحوار ، وينطلق من إنجازات التراث النقدى العربى الناصع فى مجال التعامل مع النصوص الإبداعية وتحليل بنية العمل الشعرى ووصف جزيئاته والتعرف على خصوصياته وخصائصه .

فقد عنى النقد العربى بالكشف عن « سر الصناعتين » و« عيار الشعر » و « أسرار البلاغة » و « دلائل الإعجاز » حتى يكون النقد بحق « منهاجا للبلغاء وسراجا للأدباء » يعرفون به « أحكام صنعة الكلام » وطبيعة « المثل السائر فى أدب الكاتب والشاعر » ويتمكنون عبره من الكشف عن « مساوىء الشعر » ومحاسنه ومن « الإبانة عن السرقات » و« الوساطة بين الشاعر وخصومه » و « الموازنة » بينه وبين غيره من معاصريه أو سابقيه كما استطاع النقد أن يحدد « طبقات فحول الشعراء » ومعايير الحذق والإجادة وأن يبين « ما يجوز للشاعر فى الضرورة » وما ينبو عنه الذوق أو الجرس اللغوى .. إلخ .

كما ركز النقد الأدبى فى تراثنا العربى جل اهتمامه على النصّ ، شفهيا كان أو مكتوبا ، موجها عنايته إلى دقائق هذا النصّ بصورة مكّنته من أن يقدم لنا عبر إنجازاته الباهرة ، فى القرن الرابع الهجرى والتى استمرت حتى القرن السابع أو بعده بقليل ، واحدة من أوسع الدراسات الوصفية والمعيارية فى فهم جزيئات العمل الإبداعى وفى التعرف على كل ملامحه البنائية وفرز أدواته وحيله الشكلية على الخصوص . موازنا فى هذا المجال بين النقد النظرى (عند ابن سلام الجمحى وابن قتيبة وابن المعتز وثعلب وابن طباطبا العلوى وابى هلال العسكرى وعبد القاهر الجرجانى وحازم القرطاجنى) والنقد التطبيقى (عند ابن قتيبة والجاحظ والآمدى والصولى والصاحب بن عباد وعبد العزيز الجرجانى والثعالبى) وواصلا بمقومات النقد الأدبى الى درجة فائقة من الوضوح والمعيارية مكنته من عقد الموازنات والوساطات ومن فرز الدخيل والمنحول وتتبع شتى صور السرقات فى وقت باكر من تاريخ هذا النقد الخصيب .

إذن فقد اهتم النقد العربى بالشكل وجعل النصّ مدار اهتمام التجربة النقدية قبل أن يطلع علينا النقد الأدبى المعاصر بمفاهيمه عن بنية النصّ وعن الخصائص الشكلية التى تعطيه طبيعته الأدبية وعن تفاعلية النصوص التى نعرفها الآن باسم التناص Intertextuality . والتناص واحد من المفاهيم الحديثة التى نجد لها بعض البذور الجنينية الهامة فى نقدنا العربى القديم والتى تطرحها المحاولات النقدية المعاصرة فى سعيها الدائب لتأسيس نظرية أدبية حديثة . وحتى ندلف إلى ساحة هذا المفهوم الجديد أو نكسر هالة الرهبة التى تحيط عادة بمثل هذه المفاهيم الجديدة أو التى تدفع إلى مقاومتها وتحول أحيانا دون فهمها سأسوق واقعة تناصية عشتها قبل أكثر من خمسة عشر عاما كمدخل للتعرف على مفهوم التناص هذا ، ثم أعمد بعد ذلك إلى تناول مفهومىْ النصّ والتناص فى النقد الغربى الحديث قبل التعرف على بذور هذا المفهوم فى تراثنا النقدى العربى القديم .

٢ ــ مدخل : واقعة تناصية

لم أدخل عالم النقد الأدبى من باب الدراسة الجامعية المنظمة لهذا النشاط المعرفى ، لأننى درست علم الاجتماع والخدمة الاجتماعية فى هذا المجال . ولكنى اهتممت بالأدب هاويا منذ وقت مبكر ، وبدأت كتابة المقالات النقدية حينما كنت طالبا جامعيا شديد النهم بقراءة الأدب ونقده . وبدأت النشر فى المجلات الأدبية المتخصصة كـ **الآداب** البيروتية و**المجلة** القاهرية منذ عام ١٩٦٢ ثم واصلته بشكل مستمر بعد ذلك . وفى عام ١٩٦٨ وبعد ست سنوات من الممارسة الأدبية والنقدية التحقت بقسم الدراسات العليا بالمعهد العالى للفنون المسرحية لأدرس الأدب والنقد المسرحي . وقرأت ضمن منهاج هذه الدراسة المنظمة كتاب أرسطو العظيم **فن الشعر** . ولقد أدهشنى ساعتها أننى لم أجد فى هذا الكتاب العظيم عندما قرأته لأول مرة أىّ فكرة جديدة . واكتشفت أننى أعرف كل ما به من أفكار أساسية بالرغم من أننى لم أقرأه من قبل . وأن الكثير من أفكاره ومبادئه وقضاياه قد أصبحت جزءا أساسيا من البديهيات والمصادرات والمسلمات التى ينطلق منها عملى النقدى نفسه مع أننى لم أقرأ **فن الشعر** من قبل ولم أدرسه .

وقد أدهشتنى هذه الظاهرة وقتها ، ولم أعرف ساعتها أننى كنت أعيش أحد أبعاد الظاهرة التناصية دون أن أدرى . فقد كان كتاب أرسطو العظيم بمثابة النص الغائب بالنسبة للكثير من الأعمال النقدية التى قرأتها وتفاعلت معها وحاورتها وتأثرت بها . النص الذى ذاب فى معظم ما قرأت من أعمال نقدية وأصبح من المستحيل استنقاذه منها أو فصله عنها أو عزل خيوطه عن سدى أفكارها أو لحمتها . لأن رؤاه وأحكامه قد صارت نوعا من البديهيات الأساسية التى تصادر عليها معظم الكتابات النقدية التى قرأتها ، وبالتالى قاعدة غير مرئية ينهض عليها البناء النقدى لهذه الكتابات . وقد اكتشفت وقتها أنه كان ضروريا أن أستنتج هذه المصادرات أو أن أكوّن تصورا لهذه القاعدة اللامرئية حتى يتسنى لى استيعاب هذه الكتابات أو التحاور معها . فأى حوار يفترض سياقا يمكنه من الفاعلية ويتيح لرؤى هذا الحوار وأفكاره أن تفهم بوضوح ودونما تشوش . وقد دخلت رؤى كتاب أرسطو العظيم وأفكاره ضمن مكونات الخلفية السياقية التى تمكننى من قراءة الأعمال النقدية الأخرى والحكم عليها وتقييمها ، وضمن مكونات الأدوات النقدية التى أتعامل بها مع الأعمال الإبداعية ناقدا ومحللا ومفسراً دون أن أعى تسللها المراوغ .

ومعرفة القارىء بأحد النصوص الأساسية التى لم يتح له قراءتها ليست ناجمة فحسب عن كون هذا النصّ أحد النصوص الغائبة أو الذائبة فيما قرأه ، ولكنها وليدة ظاهرة تناصيّة أخرى وهى مسألة الإحلال والإزاحة التى تعتبر واحدة من سمات آليات التناص أو حركية علاقات النصوص بعضها بالبعض الآخر . وتسفر جدلية الإحلال والإزاحة عن نُفسها فى عدة صور وتنطوى كل صورة من هذه الصور على تصور مختلف لطبيعة العلاقة بين أىّ نصّ والنصوص

التى كتبت قبل ظهوره . فالنصّ عادة لا ينشأ من فراغ ، ولا يظهر فى فراغ .. إنه يظهر فى عالم ملىء بالنصوص الأخرى ومن ثمة فإنه يحاول الحلول محل هذه النصوص أو إزاحتها من مكانها . وخلال عملية الإحلال أو الإزاحة هذه ــ وهى عملية لا تبدأ بعد اكتمال النصّ وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى وتستمر بعد تبلوره واكتماله ــ قد يقع النصّ فى ظل نصّ أو نصوص أخرى ، وقد يتصارع مع بعضها ، وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر . وتترك جدليات الإحلال والإزاحة هذه بصماتها على النصّ .. وهى بصمات هامة توشك معها فاعلية النصّ « المزاح » ألّا تقل فى أهميتها وقوة تأثيرها عن فاعلية النصّ « الحالّ » الذى احتل مكانه أو شغل جزءا من هذا المكان .. لأن النصّ « الحالّ » قد ينجح فى إبعاد النص « المزاح » أو نفيه من الساحة ولكن لا يتمكن أبداً من الإجهاز عليه كلية أو من إزالة بصماته عليه .

بل إن فهمنا واستيعابنا للنص الذى نواجهه يتوقف فى كثير من الأحيان على قدرتنا على التعرف على النصّ الذى أزاحه أو الذى حلّ محله . ليس فقط لأن جدلية النصّ « الحال » والنصّ « المزاح » جزء لا يتجزء من تكوين النصّ نفسه ، ولكن أيضا لأن هذه فاعلية الجدلية تعود إلى ما قبل تخلّق أجنة النصّ الأولى ، وتترك ترسباتها فى شتى طبقات النصّ سواء أوعى النصّ ذلك أم لم يعه . وفكرة الترسيب هذه Sedimentation واحدة من الأفكار الأساسية التى يطرحها جاك ديريدا فى تعامله مع النصوص وهى فكرة تتجاوز ترسبات المعنى الى آفاق زمنية وفلسفية بعيدة « فالنص ينطوى دائما على عدة عصور ، ولابد أن تتقبل أى قراءة له هذه الحقيقة وتنطلق منها »[1] . وقد كان النصّ الأرسطى أحد العصور التى ترسبت فى كل النصوص النقدية التى قرأتها . ولوضاءة هذا النصّ العظيم ونصوعه إستطاع أن يسفر عن نفسه من وراء أقنعة كل هذه النصوص فبدا وكأننى قرأته دون أن تسبق لى قراءته .

وبالإضافة إلى أفكار النص الغائب والإحلال والإزاحة والترسيب التى تطرحها هذه الواقعة التناصية هناك أيضا فكرة السياق ، وهى واحدة من الأفكار الأساسية فى عملية تلقى أىّ نصّ والاستجابة لنظامه الإشارى المعقد . فبدون وضع النصّ فى سياق يصبح من المستحيل علينا أن نفهمه فهما صحيحا ، وبدون فكرة السياق نفسها يتعذر علينا الحديث عن الترسيب أو النص الغائب أو الإحلال والإزاحه أو غير ذلك من الأفكار .. لأن هذه المفاهيم تكتسب معناها المحدد ــ كالنصّ تماما ــ من السياق الذى تظهر فيه وتتعامل معه . فمسألة الإزاحة مثلاً لا تتم عادة إلّا ضمن سياق محدد لا يساهم فحسب فى تحديد طبيعة هذه الإزاحة وبلورة آلياتها ، ولكنه يقوم أيضا بدور فعال فى صياغة ملامح النصّ الجديد وفى تحديد علاقته بالعالم الذى يظهر فيه .

ولا أريد أن أسترسل هنا فى تحديد كل العناصر التى ساهمت فى جعل هذه الواقعة النصية احتمالاً له مجموعة من الدلالات الهامة ، ولا فى تأمل ما تطرحه من أفكار تتصل من قريب أو

بعيد بموضوع هذه الدراسة الرامية إلى استقصاء شتى أبعاد العلاقة الشائقة التى يعقدها النصّ الأدبى مع غيره من النصوص السابقة عليه أو المعاصرة له . لأننى أردت أن أسوقها كمدخل لطرح بعض الأفكار حول موضوع التناص وللبرهنة على أننا نعيش ـــ دون أن ندرى عادة ـــ بعض الظواهر التناصية أو نمر بها فى تعاملنا اليومى مع النصوص .

ولا يقتصر موضوع التناص على تلك الأبعاد التى تتيح للقارىء التمرس بقراءة نوع معين من النصوص (وهى النصوص النقدية فى هذه الحالة) التعرف على رؤى وأفكار نصّ لم يسبق له الاطلاع عليه . ولكنه يتجاوزها ليطرح العديد من القضايا حول علاقة النصوص بعضها بالبعض الآخر من جهة وعلاقتها بالعالم وبالمؤلف الذى يكتبها من جهة أخرى . كما يطرح موضوع العناصر الداخلة فى عملية تلقينا لأى نصّ وفهمنا له . وهو موضوع يثير بالتالى أغلوطة استقلالية النص الأدبى التى تتبناها بعض المدارس النقدية والتى تنطوى بدورها على تصور إمكانية أن يصبح النصّ عالما متكاملا فى ذاته مغلقا عليها فى الوقت نفسه . وهى إمكانية معدومة اذا ما أدخلنا المجال التناصي فى الإعتبار ، وإذا ما إعتبرناه مجالاً حواريا فى الوقت نفسه . وحتى نوضح ما نعنيه ببعض هذه المصطلحات الجديدة ، وأهم من هذا كله بمفهوم التناص نفسه ، فإننا سنعمد بداءة الى تناول الأفكار الأساسية التى طرحها كل من رولان بارت ويورى لوتمان حول ما هية النصّ وخصائصة وطبيعة العلاقات الفاعلة فيه . ثم ننتقل بعد ذلك الى مفهوم التناص وما يترتب عليه من قضايا وأفكار .

٣ ـــ بارت .. ومفهوم النصّ :

يطرح رولان بارت فى مقاله الهام « من العمل إلى النصّ » [٢] مفهوم النصّ كبديل للمفهوم القديم السائد عن العمل الأدبى . وهو هنا لا يستبدل كلمة بأخرى ، ولكنه ـــ وفقا لجدلية الإحلال والإزاحة التى أشرت إليها من قبل ـــ يستبدل مفهوما بآخر ، دون أن يطرح المفهوم المستبدل خارج الساحة كلية . لأن البديل ـــ فى عالم النقد الجديد ـــ لا يستغنى عن المستبدل به ، ولكنه يحتاج إليه ويتفاعل معه باستمرار ، إذ يعيد الجديد تعريف القديم ويمكننا من رؤيته فى ضوء جديد ، ثم ما يلبث هذا القديم الذى أعيدت رؤيته أن يكشف لنا عن بعض ما فى الجديد من أبعاد خافية وهكذا .

ويرى بارت أن التغيير الذى انتاب فكرتنا عن اللغة فى العقود القليلة الماضية قد أدى بالضرورة إلى تغيير فكرتنا عن العمل الأدبى الذى يدين بوجوده ذاته للغة ولا يتبدى خارجها . ولا يعتمد تغير فكرتنا عن العمل اللأدبى على ما انتاب فكرة اللغة ذاتها من تحولات فحسب ولكنه يرتبط أيضا بالتطورات التى جرت فى علم الإنسان والماركسية والتحليل النفسى فى الفترة نفسها ، وبظهور الاتجاه إلى استخدام طريقة المناهج المتعددة والمتداخلة Interdisciplinary فى البحوث والدراسات الإنسانية . وهى طريقة أجهزت على الكثير من

التبسيطات القديمة ، ومكنت منهج التناول من أن يكون على مستوى تعقيد الظاهرة التى يتناولها وكثافتها ، وأطاحت بالكثير من الرؤى والرواسى العتيقة الراسخة ، وأهم من هذا كله أدخلت إلى عالم الدراسات الإنسانية مسألة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية التى جلبتها نظرية أينشتين إلى ساحة العلوم الطبيعية .

وقد أدى تبنى مسألة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية إلى إعادة تحديد خريطة العلاقات القائمة بين الكاتب والقارىء والناقد من جهة وبينهم جميعا وبين العمل الأدبى الذى هو حصيلة تفاعل هذه الأطراف الثلاثة من جهة أخرى . وأسفرت إعادة النظر البارتية هذه عن طرح مفهوم النصّ — الذى تولد من فكرة نسبية الأطر والمرتكزات المرجعية التى تعود إلى نظرية أينشتين — فى مقابل مفهوم العمل الأدبى — الذى أفرزته الأطر الثابتة والساكنة التى تنهض بدورها على تصور نيوتن . وحتى يمكن إبراز الفرق بين المفهومين علينا أن نتناول أبعادهما المنهجية والشكلية والإشارية وعلاقتهما بمسألة الأصل والتعددية والمتعة والقراءة .

أ — فإذا ما بدأنا بالبعد المنهجى سنجد أن النص ليس شيئا ملموساً ومحدداً على العكس من العمل الأدبى . وأن الفرق بينه وبين العمل الأدبى ليس فرقا ماديا أو قيميا أو زمانيا . فمن العبث أن نعلن أن العمل الأدبى تقليدى وأن النصّ طليعى . لأن الكثير من الأعمال القديمة تنطوى على نصوص شائقة . بينما أخفقت بعض الكتابات المعاصرة فى أن تصبح نصوصا . فالنصّ مجال منهجى أما العمل الأدبى فإنه جسم مادى محسوس كالكتاب الذى تراه بعينيك وتلمسه بيديك . والفرق بين العمل والنص كالفرق الذى يقترحه جاك لاكان بين الواقع Reality والواقعى Real . أولهما معروض ومبذول للعيان أما الآخر فيحتاج إلى البرهنة عليه وتبينه . فالعمل يمكن رؤيته وعرضه فى المكتبات ، أما النصّ فإنه يبلور نفسه وفقا لمجموعة معينة من القواعد . إنه لا يوجد الا فى اللغة . فهو كتابة ، نشاط ، إنتاج . وهذا يعنى أن النصّ يمكن أن يتجاوز العمل ، أن يمتد عبر عدة أجزاء ، وأن يتشكل فى مراحل وصور وأشكال مختلفة [٣] .

ب — وإذا ما انتقلنا إلى بعد الشكل أو الجنس الأدبى سنجد أن النص لا يعرف النهاية ، ولا يمكن قسره على الانخراط تحت لافتات التقسيمات إلى أجناس أدبية ، أو إجباره على الانصياع لنسق أو تسلسل هرمى . فما يمكن النصّ من الاستمرارية هو قدرته على الإطاحة بكل التقسيمات السابقة عليه وتدميرها ومراوغتها . صحيح إن النص يثير دائما مشكلة التقسيم والتبويب ، ولكنه يفعل ذلك لأنه ينطوى على مسألة التحديد . فالنصّ هو الذى يخترع الحدود وهو الذى يجترحها ويعصف بها . أنه يؤسس نفسه فيما وراء الحدود المفروضة ، ويعيد دائما تحديد ذاته من خلال هذا التجاوز المستمر ، ومن خلال طاقته الفذّة على الاستبعاد . فالنص دائما مختلف مع

ذاته ومتعارض معها ومفارق لها [٤]

جـ ــ أما بالنسبة للجانب الإشارى Semiotic فإن النصّ إشارة مفتوحة على عدد لا نهائى من المشيرات والمضامين . بينما نجد أن العمل الأدبى إشارة مغلقة على مشير قد يكون عرضة لعدد من التفسيرات المحدودة التى تتسم بالثبات كل مرة ؛ بالانغلاق . إنها اللانهائية فى مقابل المحدودية . فالنصّ موسع ومجاله الإشارى بسعة الإشارة نفسها والتى يجب ألّا نتعامل معها باعتبارها المرحلة الأولى من المعنى . إن المنطق الذى يحكم النصّ ليس منطقا شاملاً يستهدف تحديد معناه الدلالى ولكنه منطق مجازى يحيا بوفرة الكنايات . كما أن نشاط التداعيات والإشارات الداخلية فيه تتسق مع تحرير طاقته الرمزية . وقد يكون العمل الأدبى رمزيا ولكن رمزيته دائما ما تكون متواضعة بالقياس إلى طاقة النصّ الرمزية ذات الطبيعة الجذرية فى رمزيتها ، واذا ما استطاعت رمزية العمل الأدبى أن ترينا وأن تتميز بالحركية فإنه يصبح نصّا . فالنصّ بناء بلا إطار ولا مركز ويتميز بالحركية والفاعلية المستمرة [٥] .

د ــ النص تعددى . وهذا لا يعنى فحسب أن له عدة معان ، ولكن أنه قادر على تحقيق تعددية المعنى وهى تعددية غير قابلة للاختصار أو الاختزال . ولا يجنح النصّ إلى تحقيق نوع من التعايش بين المعانى ولكنه ينحو إلى الوصول إلى تفاعلها وتحولها وتداخلها وحركيتها . ولهذا لا يستجيب النصّ للتفسير وإنما ينحو إلى الانفجار والانتشار . وتعددية النصّ لا تعتمد على إبهامه أو غموض محتواه وإنما على اتساع مجاله الإشارى [٦] .

هـ ــ كل نصّ يتناصّ ، أى يتفاعل مع غيره من النصوص ، وينتمى إلى مجال تناصىّ لا يجب الخلط بينه وبين الأصول أو المصادر التى ينحدر منها هذا النصّ . ذلك لأن البحث عن المصادر التى ينطلق منها النصّ والمؤثرات الفاعلة فيه يهدف إلى إشباع خرافة الأبوة والتعرف على الأسلاف . فالأصول التى ينبثق عنها نصّ ما أصول مجهولة ولا يمكن استعادتها ــ على افتراض أننا بإزاء نصّ جدير بهذا الإسم ــ ومع ذلك فقد سبق قراءتها ــ على أساس أن القراءة عملية معقدة كما أشرت من قبل تكتشف فى بعض مراحلها أنك قرأت أشياء لم تطّلع عليها من قبل ــ إن اقتباسات النص من هذه القراءات جميعا إقتباسات لا يمكن تحديدها أو إرجاعها إلى أصولها أو تأطيرها فى علامات تنصيص [٧] .

و ــ يقع العمل دائما فى شرك البحث عن الأب .. ويسعى إلى تحديد أبوته وهو سعى يطرح ثلاث مسائل : أولها أن العمل يحدده العالم الخارجى ، وثانيها أن هناك تعاقباً للأعمال فيما بينها ، وثالثها أن للعمل حصة من مؤلفه . فالمؤلف هو الأب أو

المالك بالنسبة للعمل . ويترتب على هذا احترام مخطوطته وقصده وبالتالى سلطته على النصّ وكلامه عنه ما دمنا قد اعترفنا بشرعية أبوته له . أما النصّ فإنه يطرح عن نفسه مسألة الأبوة هذه . إنه شبكة من العناصر الفاعلة التى تتوالد ذاتيا وتتداخل وتتشابك . ومن هنا فلا مجال فى النصّ للإحترام وهالات التبجيل المسبقة . ومن هنا فإن من الممكن تفكيكه ، ومن الممكن قراءته دون أية ضمانات أو إرشادات من الأب . لأن مفهوم التناصّ يقضى على مفهوم الأبوة . وهذا لا يعنى أنه لا يحق للمؤلف العودة الى النصّ والتعليق عليه ، ولكنه يفعل ذلك باعتباره ضيفا على النصّ كالآخرين . فالأنا التى كتبت النصّ ليست أنا حقيقية ، وإنما أنا ورقية [٨] .

ز ـ العمل الأدبى عادة سلعة للاستهلاك ، أما النصّ فإنه يحرر العمل من ربقة الاستهلاكية ويعيد طرحه فى مجال اللعب والمتعة .. فيصبح دوراً ونشاطا وإنتاجاً . وهذا يعنى أن النصّ يستلزم محاولة إزالة ، أو على الأقل تضييق المسافة ، بين الكتابة والقراءة . لا عن طريق إقحام القارىء فى العمل أو تكثيف إسقاطاته عليه ، وإنما بربط العمليتين معا فى نظام إشارى واحد ، وإزالة تلك المسافة التاريخية التى تفصل بينهما . والواقع أن قراءة النصّ ، بمعنى استهلاكه ، ليست لعبا أو متعة . لأن اللعب فيما يتعلق بالنص عملية متعددة الدلالات يصبح فيها النصّ نفسه عنصرا فاعلاً فى اللعبة . كما أن القارىء يلعب فى هذا المجال دورا مزدوجا : إنه يلعب بالنصّ ويلعب النصّ : أى ينتجه كما نلعب قطعة من الموسيقى تختلف نتيجة لعبها كل مرّة نلعبها فيها . فالنصّ يتطلب تعاون القارىء وفاعليته ، وهذا يطرح سؤالين أولهما : من الذى يؤدى النصّ ؟ وهو سؤال يذكرنا بدعوة مالارميه للجمهور بأن ينتج الكتاب . وثانيهما أن القراءة الاستهلاكية هى المسؤولة عن ملل القارىء من النصّ . فالملل يعنى العجز عن إنتاج النصّ واللعب به ودفعه إلى التفتح والفاعلية ، فهذا كله يستلزم قراءة فاعلة [٩] .

ح ـ وهذا يطرح علينا بالتالى المدخل الأخير للنصّ من منطلق اللذة والإمتاع . وسواء آمنا بجماليات المتعة أم لا فإن ثمة لذة ترتبط بقراءة أعمال قديمة معينة .. إنها متعة قراءة كتّاب أعرف أننى لا أستطيع الكتابة مثلهم ، لأن الكتابة تتغير مع الزمن ولأننا لا نكتب بنفس الطريقة التى كتب بها أسلافنا ، ولكن هذه المعرفة المحبطة قد تحول أحيانا دون القارىء وإنتاج هذه النصوص ، أى قراءتها قراءة فاعلة . أما النصّ فإنه يرتبط بالمتعة ، باللذة التى لا يمكن فصله عنها . إنه يشارك فى يوتوبيا اجتماعية خاصة به ، سابقة على التاريخ . وإذا لم يتمكن النصّ من تحقيق شفافية العلاقات الاجتماعية فإنه يحقق على الأقل شفافية العلاقات اللغوية . لأنه المجال الذى تتحرك فيه كل اللغات بحرية ولا تستطيع فيه لغة أو شفرة ما أن تحقق سيطرتها على

الآخرين [١٠] .

فالنصّ إذن ــ من خلال تحديدات بارت ــ مجال منهجى لا يعرف النهايات ولا تحده التقسيمات ولا يخضع لسلطة التسلسلات الهرمية . فهو إشارة مفتوحة على عدد لا نهائى من المعانى والدلالات لأنه بناء بلا إطار ولا مركز يتميز بالحركية والفاعلية المستمرة ، وينطوى على تعددية المعنى الذى لا يمكن أن تقتنصه شبكة التفسيرات لأن له طبيعة انفجارية . كما أنه يتفاعل مع غيره من النصوص وينتمى الى مجال تناصىّ ولكنه يطيح فى نفس الوقت بخرافة الأصول والمصادر ولا يعترف بمفهوم الأبوة لأن مفهوم التناصّ يقضى عليه . وهو يربط عملية الكتابة بعملية القراءة الخلاقة والفعالة التى تتعامل معه من منطلق المتعة والمشاركة فى تحقيق يوتوبياه الاجتماعية واللغوية الخاصة .

ولا شك أن هذه جميعا تحديدات مضيئة وشائقة ، ولكنها لا تهتم كثيرا بحقيقة أن النصّ لا يوجد فى عالم ملىء بالنصوص فحسب ، ولكنه يعيش فى عالم فيه موجودات أخرى أيضا لها آلياتها وحركياتها المختلفة . إنه يوجد ــ كما يقول إدوار سعيد ــ فى العالم ، وبالتالى فهو دنيوى [١١] . وهذه الزاوية فى التعامل مع النصّ وفى دراسته تكشف لنا عن جوانب هامة فى علاقاته بالعالم وبالنصوص الأخرى معاً ، كما أنها تدفعنا إلى المزيد من التأمل فى طبيعة النصّ الخاصة ، ليس باعتباره تحولاً من صورة قديمة هى صورة العمل الأدبى ، ولكن باعتباره كتابة لها بنيتها الخاصة وأنساقها وعلاقاتها الداخلية المتفاعلة . وهذا هو ما فعله يورى لوتمان فى دراسته الهامة عن **بناء النصّ الفنى** [١٢] .

٤ ــ لوتمان .. التناصّ والعلاقات غير النصّية :

إذا كان بارت ينطلق فى مفهومه للنصّ من التغير الذى أحدثه دى سوسير فى **دروس فى علم اللغة العام** فى تصوراتنا عن اللغة وعن بنيتها التحتية الفاعلة ، فإن لوتمان ينطلق هو الآخر من هذه التغيرات وخاصة من تقسيم دى سوسير الذى يفرق بين اللغة Langue والكلام Parole ، كما ينطلق أيضا من التغيرات الناجمة عن إعادة طرح ميخائيل باختين للكثير من قضايا اللغة الهامة ولكثير من مسلماتها فى دراسته الهامة عن **الماركسية وفلسفة اللغة** ليقدم لنا دراسة ضافية عن علاقة الفن باللغة باعتباره نظاما إشاريا ضمن نظام اللغة الإشارى العام ، وعن مشكلات المعنى فى النصّ الأدبى ، وعن مفهوم النصّ باعتباره نسقا ونظاما ، وعن المبادىء البنائية التى تحكم النصّ الأدبى والتى تتشكل عبرها علاقات محاوره السياقية والترادفية ، وعن مختلف العناصر والمستويات البنائية التى تحكم شتى ملامح وجزئيات هذا النصّ والتى تمكن من الاستقلال والفاعلية ، وعن علاقات هذا كله بالنصوص الآخرى من ناحية وبالعلاقات والبنى غير النصية أو الماوراء نصّية من ناحية أخرى .

وإذا كان من المستحيل علينا فى هذا المدخل الموجز أن نتناول كل قضايا النصّ التى

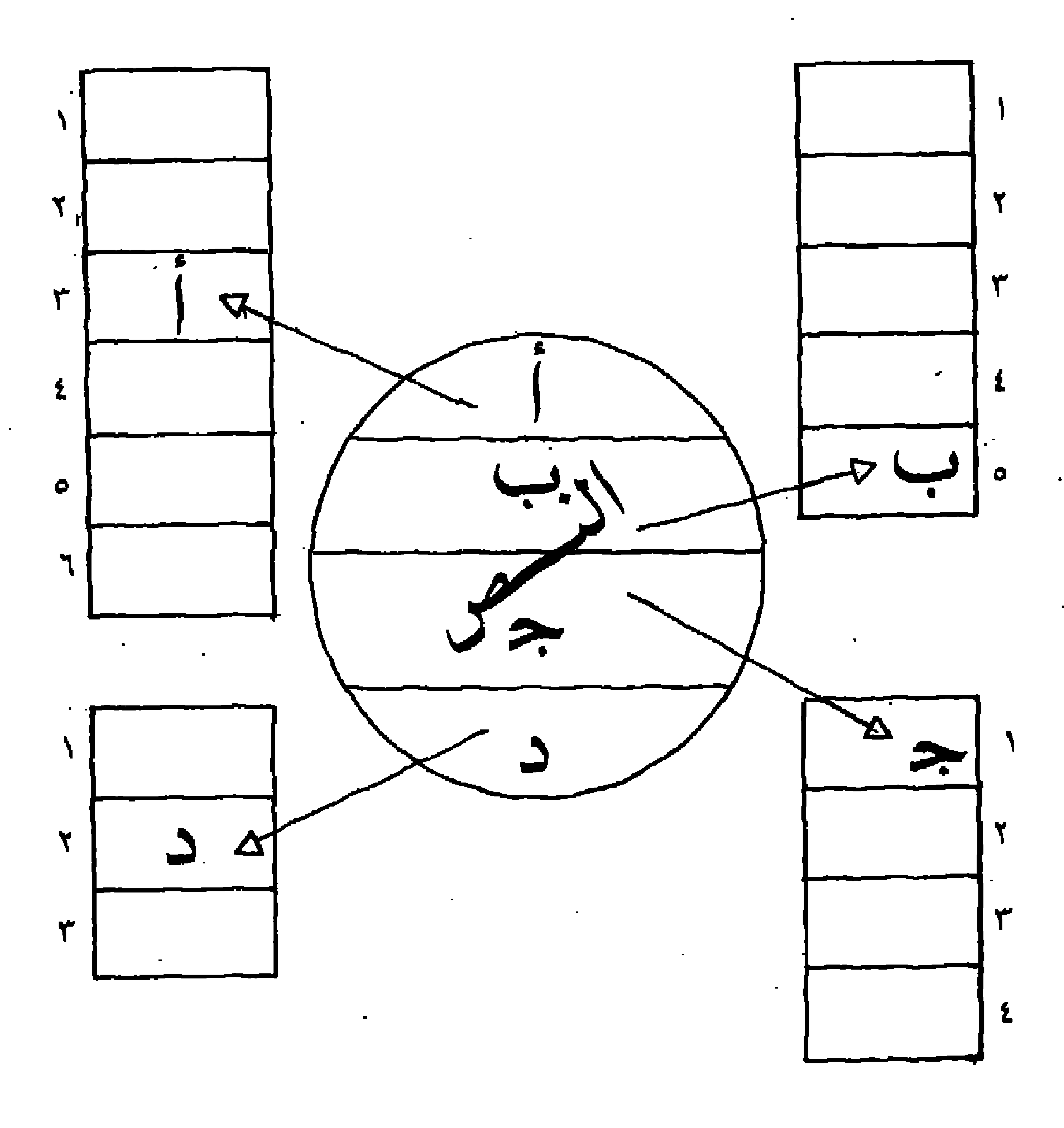
طرحها لوتمان فى دراسته الضافية تلك ، فإننا سنكتفى هنا ببعض تحديداته للسمات البنائية للنصّ ، وهى تحديدات تثرى ما سبق أن قدمناه من مفهوم بارت عن النصّ الأدبى ، لأنها تدخل العلاقات والبنى غير النصيّة فى تفاعل جدلىّ خلاق مع النصوص بصورة تضيىء لنا بنية النصّ وتكشف عن آليات علاقاته الداخلية ، لا فى حركيتها الداخلية فحسب ولكن فى تعاملها مع العلاقات والقوى غير النصية فى الوقت نفسه .

ويرى لوتمان أنه من الصعب أن تحدد مفهوما للنصّ الأدبى . فهو لا يلجأ الى أسلوب بارت السهل فى وضع المفهوم الجديد إزاء مفهوم العمل الأدبى القديم وضده فى محاولة للتعريف بالاختلاف أو بالتناقض والتنافر ، كما لا يلجأ إلى أسلوب التعريف بالاستبعاد أو بالنفى ، ولكنه يحاول شأنه على امتداد كتابه الهام بأكملة أن يستعمل أسلوب التوصيف العلمى الذى يكشف عن الجوهرى من خلال تناوله للعرضى والظاهرى . كما أنه يرفض بداءة أن يعرف النصّ باللجوء إلى مفهوم تكامله الداخلى أو استقلاليته ، أو بإقامة المعارضة بين النص ، كشكل من أشكال الوجود الواقعى ، والأفكار والمفاهيم . ولكنه يحاول أن يعرفه من خلال علاقاته باللغة من ناحية وبالأنساق غير النصية من ناحية أخرى .

ويؤكد لوتمان أن العمل الأدبى ـــ وهو لا يفرق كبارت بين العمل والنصّ ـــ « وهو نموذج خاص للكون ورسالة مضاغة بلغة الفن ، لا يمكن أن يوجد بمعزل عن هذه اللغة : **لغة الفن** . ولا يمكن أيضاله أن يوجد بمعزل عن لغات الاتصال الاجتماعى الأخرى » [١٣] . ووجود العمل الأدبى فى إطار هذه السياقات المختلفة للغات الاتصال الاجتماعى المتنوعة يفرض علينا أن نفهمه وأن نمنحه معناه ضمن هذه الأطر والسياقات . وأى محاولة من القارىء لحل شفرته الخاصة وفق أى نظام ذاتى أو تعسفى تؤدى بالقطع إلى تشويه معناه . فليس للعمل الفنى أى معنى على الإطلاق لمن يحاول أن يتعامل معه بمعزل كامل عن كل علاقاته غير النصية Extra-textual . ذلك لأن المجموع الكلى للشفرة الفنية المقررة تاريخيا والتى تهب النصّ معناه يتصل بمنطقة العلاقات غير النصية هذه ... وهى علاقات حقيقية بالفعل [(١٤)] .

ويستعمل لوتمان مصطلح « غير النصيّة Extra-textual » فى مقابل مصطلح ضمن النصية Intra-textual ليشير بالأول إلى كل العلاقات الخارجة على النصّ أو الواقعة فيما وراء عالم النصّ الداخلى الخاص الذى هو مجال المصطلح الثانى . كما يصف هذه العلاقات غير النصية بأنها « العلاقات بين مجموعة العناصر التى ينطوى عليها النصّ ، ومجموعة العناصر الذى اختير منها أى عنصر محدد فيه » [(١٥)] فكل عنصر فى النصّ قد اختير من مجموعة من العناصر الخارجية التى ينتمى هذا العنصر إلى بعض تقسيماتها . ولهذا العنصر دور ومكان محدد فى خريطة العلاقات داخل النصّ نفسه . لكن له فى نفس الوقت دور ومكان على خريطة العلاقات بينه وبين غيره من العناصر على محورى العلاقات السياقية والترادفية المعروفين . فاستعمال عنصر إيقاعى فى نسق عروضى لا يسمح بغير استعمال هذا العنصر ،

يختلف عن استعماله فى نسق يسمح ببديل آخر ، أو فى نسق يسمح بخمسة بدائل أخرى .
وإذا ما طرحنا مسألة الحتمية فى الاحتمال الأول جانبا وهي بالقطع مسألة لها أهميتها الدلالية والبنائية معاً ، سنجد أن الاحتمالين الآخرين يطرحان مسألة التسلسل الهرمى الذى تنطوى عليه علاقات هذا العنصر مع بدائله وهو التسلسل الذى تترتب فيها الأدوار والمكانات والقيم تصاعديا . فالبناء غير النصّ يتميز بتسلسله الهرمى تماما كلغة العمل الفنى نفسها ، وكل عنصر من عناصر العمل الفنى له مكان محدد فى التسلسل الهرمى فى العمل نفسه ويدخل فى شبكة مختلفة من العلاقات غير النصّية التي قد يختلف فيها موقعه فى التسلسل الهرمى فيها عن موقعه فى تسلسل المكانات داخل النصّ أو قد يتفق معه . وهذا يعنى أن قيمته القياسية فى كل من هذه العلاقات قد تختلف مع قيمته داخل النصّ وقد تتفق معها . وفى حاله اختلافهما فإنه لابد أن يطرح هذا الاختلاف نفسه فى درجات من التوتر التى تحكم اتساق العلاقات الداخلية وتوازنها وحتى نوضح هذه الصورة فإنه من المفيد أن نضعها فى الخريطة البيانية التالية :



ويوضح هذا الرسم مسألتى المكانة والحيز : أى الموقع الذى يحتله العنصر على سلم التسلسل الهرمى داخل النصّ الذى صورناه هنا بالدائرة ، والحيز الذى يشغله من مجال النصّ الدلالى والبنائى معاً . فمن الناحية الأولى نجد أن موقع العنصر (أ) من ناحية التسلسل الهرمى للعناصر داخل النصّ هو على القمة فى حين أن حيزه أقل من ذلك الذى يشغله العنصر (ب) الذى يقع فى مكانة أدنى منه من ناحية التسلسل . كما نجد أن العنصر (أ) الذى يحتل المكان الأعلى فى النصّ يحتل المكان الثالث فى شبكة علاقاته غير النصية . كما أن العنصر (ب) الذى يحتل حيزا كبيراً ومكانة مرتفعة نسبيا داخل العمل يقع فى قاع سلم علاقاته غير النصية خارجه . بينما أن العنصر (جـ) الذى يحتل مكانة أدنى فى النصّ يحظى بأسمى المكانات فى شبكة العلاقات أو المكانات التى انتزع منها خارج النصّ وجىّء به إليه ليحتل مكانا أدنى بكثير من مكانه خارجه .

« إذا كانت الدائرة تمثل النصّ فإن المستطيلات الأربعة يمكن أن تمثل أى عدد من العوالم الواقعية أو النصّية حسب الحالة . فقد يكون أحدها مجتمعا من البشر ويكون العنصر الذى أخذ منه هو شخصية مثلاً وقد يكون الآخر مجموعة من الأنساق أو النغمات الموسيقية أو العروضية ويكون العنصر الذى أخذ منه بحراً أو تفعيلة أو نغمة .. إلخ . ولأن العوالم التى تمثلها المستطيلات مختلفة فهى بالقطع غير متساوية لا فى حجمها ولا فى عدد طبقاتها أو شرائحها الهرمية التسلسل والتى ترمز إليها الأرقام الموضوعة بجانب كل مستطيل من المستطيلات الأربعة . ولا أظننى فى حاجة إلى أن أشير أن اختيار أربعة مستطيلات لهذا الرسم اختيار عشوائى بحت . لأن عدد العناصر الداخلية فى بنية النصّ الأدبى أكبر من أن يستوعبها أى رسم مبسّط . كما أن تعدد أو بالأحرى تغاير القيمة القياسية لكل عنصر من هذه العناصر يزيد الأمر تعقيدا .

ذلك لأن ارتباط النصّ بشكل فنى أو بأسلوب أو بعصر أو بمؤلف .. إلخ يغير القيمة القياسية لعناصره المحددة . وهذا يدفعنا بالتالى إلى الاهتمام بالعناصر الخارجة على النصّ واعتبارها شيئا حقيقيا ، كما يشير فى نفس الوقت إلى بعض الطرق الخاصة بقياس هذه العناصر فى علاقاتها بشبكة العلاقات البنائية فى العمل الأدبى ككل . « ولا بد هنا من التفريق بين العلاقات غير النصية على مستوى الرسالة الفنية » [١٦] . حيث يلعب غياب بقية العناصر الصانعة للتسلسل الهرمى الذى ينتمى إليه عنصر ما خارج النصّ ما يسميه لوتمان بالغياب المثقل بالمعنى أو بالفاعلية بالسلب ، ويصبح بالتالى جزءا عضويا من النصّ المكتوب . وخاصة إذا ما كان هذا الغياب لعنصر يتوقعه القارىء أو يشى به تطور النصّ ثم ما يلبث عندما يحين أوان تقديمه أن يحيد عنه . ففى هذه الحالة يمكن أن نقيس فاعلية هذا الغياب السلبية ونتعرف على دلالاتها . وهذه المسألة جزء من مسألة أوسع وهى درجة صفر الكتابة ومعنى الصمت الفنى [١٧] . كما أنها توسع الأفق البنائى لشبكة علاقات النصّ

الداخلية والماوراء نصية فى الآن نفسه ، وتخلق نوعاً من التعارضات الثنائية بين النصّ ومجاله التناصى .

وتزداد المسألة تعقيدا بدخول عنصر آخر إلى ساحتها ، لأن « البنى الماوراء نصّية تغير درجة احتمالية بعض عناصرها ، ويعتمد هذا على مدى ارتباط هذه العناصر ببنى المتكلم أو بنى المستمع أو ببنى المؤلف أو القارىء بكل ما تترتب على هذه التعقيدات من عواقب فى الفن » [١٨] . ودخول هذا العنصر هام إلى أقصى حد لأنه يدخل بعد التغير والحركية إلى شبكة هذه العلاقات ويبعدها كلية عن مفهوم الثبات عند نيوتن ويدفع بها فى قلب مفهوم النسبية والزمانية عند أينشتين . كما أنه يجلب إلى ساحة النصّ عدداً من القضايا التناصية المتعلقة بمسألة السياق وبجدلية عمليتى التلقى والإبداع [١٩] .

فاهتمام لوتمان بمفهوم النسبية وبقضية السياق وثيق الصلة بمحاولته لاستكناه طبيعة العلاقة بين النصّ والبنى غير النصية بأعتبارها المدخل الصحيح لتناول موضوع التناص من ناحيه ولطرح مفهوم جدلى وحركى للنصّ يجعل من العسير تصور وجوده وفاعليته خارج إطار هذا المفهوم الشامل للتناص . ذلك لأن تعريف لوتمان للنصّ ، وان تضمن فى بعض أبعاده الكثير من تحديدات بارت ورؤاه ، يطرح مفهوما للنصّ يعلق وجوده فيه على مفهوم التناص لأنه يجعل العلاقة بينهما كالعلاقة بين الكلام واللغة فى مفهوم دى سوسير وبالتالى يجعل كلا من المفهومين قاعدة لتأسيس إشاريات العمل الأدبى .

فالنصّ عند لوتمان ــ « تعبير Expression يتخلق خلال استعمال الإشارات ، ومن هذه الناحية فهو معارض للبنى غير النصية . وهذا يعنى بالنسبة للأدب أولاً وأخيرا أن النصّ يعبر عنه من خلال اللغة الطبيعية . والتعبير على عكس اللاتعبير ، يجبرنا على اعتبار النصّ تجسيدا لنظام أو نسق » [٢٠] إنه الكلام بالنسبة للغة فى المصطلح السوسيرى . وهو كتجسيد لنظام يتضمن عناصر نسقية وأخرى غير نسقية . صحيح أن أخذ مبدأ الترتيب المتسلسل وتداخل الابنية فى الاعتبار يجعل ما يبدو نسقيا بالنسبة لبنية جزئية ما غير نسقى بالنسبة للأخرى . كما أن محاولة إعادة خلق شفرة النصّ من جديد فى مصطلح مدركات القارىء الفنية يمكن ، من حيث المبدأ ، أن يضفى على بعض العناصر غير النسقية غلالة نسقية ما . وهذه التحولات من النسقى إلى اللا نسقى أو العكس هى التى تجعل عملية التلقى بعدا فاعلا فى النصّ وهى التى تطبعه بالحركية والحيوية معا . وعموما فإن وجود عناصر نسقية وأخرى لا نسقية فى النص كنتيجة حتمية لتحققه كتعبير أو كتجسيد لنظام أو نسق ، والشعور بأن نفس العناصر يمكن أن تكون نسقية على مستوى وغير نسقية على آخر لمن المكونات الضرورية للنصّ [٢١] .

ومن سماته الأساسية أيضا التميز والتحدد Demarcation وهى من خصائص النصّ

الداخلية . اذ يعارض النصّ كل العناصر المادية التى لا تدخل فى صياغته وفقا لمبدأ التضمين ـــ الاستبعاد ، كما يقاوم كل البنى التى لا تتميز بحدود واضحة . ذلك لأن النصّ ينطوى على معنى نصّي لا يقبل التجزئة ، ومن هذه الناحية يمكن اعتباره وحدة إشارية متكاملة . فكون النصّ « قصة » أو رواية أو « وثيقة » أو « صلاة » يعنى أنه يضطلع بوظيفة ثقافية ما وأنه يوصل معنى متكاملاً . ولذلك فإن نقل أحد سماته إلى نصّ آخر (كنقل السمة الوثائقية من وثيقة إلى رواية مثلاً) هو أحد الطرق الأساسية لصياغة معان جديدة .

ويسفر مفهوم التحدد أو الحدود عن نفسه فى مختلف النصوص بطرق متباينة ، فقد يكون هو البداية والنهاية فى نصّ يتفتح فى الزمن ، أو الإطار بالنسبة للوحة أو حدود الخشبة فى العرض المسرحى ... إلخ ، كما يسفر عن نفسه أيضا من خلال ظاهرة التسلسل الهرمى فيه . والتى تعنى أن الأنساق الصانعة له يمكن تفكيكها إلى عناصر وأنساق ثانوية ، وهذا بالتالى يشير إلى أن بعض العناصر التى تقوم بدور التحديدات لنسق ما قد تلعب دور البؤرة بالنسبة لآخر . كما أن الحدود ذاتها تدخل فى علاقات هرمية مع بعضها البعض فنهاية الرواية أهم من نهاية الفصل التى هى بدورها أهم من نهاية الفقرة .. الخ . وهذه العلاقات تترك ملامحها أو بصماتها على الطبيعة البنائية للنص ككل [٢٣] .

والبناء أحد السمات الأساسية للنص . فالنصّ ليس سلسلة من الإشارات الملقاة بين محددين كيفما اتفق ، ولكن له نظامه الداخلى الذى يحوّله إلى بناء متكامل ، إلى وحدة كلية . والذى يجعل لكل جزئية من جزئياته مكانها فى هذا البناء الكلى . فبدون هذا المكان لا نستطيع أن نعتبر أىّ عنصر من العناصر فيه عنصرا فنيا أو فاعلاً فى النصّ ، بل نضعه بشكل آلى ضمن خريطة علاقاته غير النصية . إن قيام عناصر النصّ بدور فى بنائه الكلى واحتلالها لموقع هام على خريطة علاقاته ـــ وكل المواقع فى النصّ هامة برغم تسلسلها الهرمى ـــ لا يؤدى إلى تكامل بناء النصّ فحسب ، ولكنه يجلب إلى ساحته جدلية العلاقات بينه وبين البنى غير النصية أيضا . وعجزه عن الاضطلاع بهذا الدور يؤدى بالتالى إلى طرحه خارج ساحته هو وعلاقاته غير النصية معاً . وهذه الوظيفة المزدوجة هى التى تجعل مفهوم التناص ممكنا ، فلا يمكن الحديث عن التناص دون تصور بناء متماسك تقوم فيه العناصر النصية المختلفة بهذه الوظيفة المزدوجة والتى يمكن أن يكون لأحد شقيها مهمة تناصية .

٥ ـــ التناص : السياق والمجال وازدواج البؤرة

فالتناص هو الذى يهب النصّ قيمته ومعناه . ليس فقط لأنه يضع النصّ ضمن سياق يمكننا من فض مغاليق نظامه الإشارى ويهب إشاراته وخريطة علاقاته معناها ، ولكن أيضا لأنه هو الذى يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات عندما نواجه نصّا ما . وما يلبث هذا النصّ أن يشبع بعضها وأن يولد فى الوقت نفسه مجموعة أخرى وهكذا . وهو أيضا الذى

يزودنا بالتقاليد والمواضعات والمسلمات التى تمكننا من فهم أىّ نصّ نتعامل معه والتى أرستها نصوص سابقة ويتعامل معها كل نصّ جديد بطريقته ، يحاورها ، يصادر عليها ، يدحضها ، يعد لها ، يقبلها ، يرفضها ، يسخر منها ، أو يشوهها .. وهو فى كل حالة من هذه الحالات ينميها ويرسخها ويضيف إليها ، فالإطاحة بالتقاليد تنطوى فى بعد من أبعادها على تثبيت المفهوم ذاته ولو فى شكل جديد .

وأى كتابة أدبية جادة ، سواء أكانت إبداعية ، نقدية ، أو نظرية ، تنطوى على قدر ملحوظ من التناص . تفترض قدرا من المعرفة الواعية الضمنية بما سبقها من نصوص ، أو على الأقل بالتقاليد والمواصفات المتعارف عليها فى هذا النوع من الكتابة . إنها تفترض سياقا . فوضع النصّ ضمن سياق يعقد مجموعة من العلاقات بينه وبين مفردات هذا السياق وأطره . والسياق أكثر تحديدا من الإطار المرجعى ، فداخل إطار الأدب المرجعى هناك مجموعة كبيرة من السياقات . والتعددية هى فى الواقع واحدة من السمات الأساسية للسياقات بالنسبة للنصّ الأدبى . لأن النصّ الأدبى لا يعرف واحدية السياق وإنما ينمو دائما إلى طرح مجموعة من السياقات التى قد تتباين وتتعارض أحيانا ولكنها فى تباينها وتعارضها تتناظر مع مستويات النصّ وعصوره المختلفة .

فالنصّ عادة ينطوى على مستويات أركيولوجية مختلفة ، على عصور ترسبت فيه تناصيا الواحد عقب الآخر دون وعى منه أو من مؤلفه . وتحول الكثير من هذه الترسبات إلى مصادرات وبديهيات ومواصفات أدبية يصبح من الصعب إرجاعها إلى مصادرها أو حتى تصور أن ثمة مصادر محددة لها . فقد ذابت هذه المصادر كلية فى الأنا التى تتعامل مع النص كاتبة أو قارئة أو ناقدة . « فالأنا التى تتعامل مع النصّ ليست موضوعا غفلا إزاءه . لأن الأنا التى تقترب من النصّ هى فى الواقع مجموعة متعددة من النصوص الأخرى ، ذات شفرات لا نهائية أو بالأحرى مفقودة الأصول قد ضاعت مصادرها » [٢٣] .

وفقدان مصادر المواضعات والمسلمات الأدبية ليس نتيجة حدوث عارض ، ولكنه جزء من طبيعة البناء الاستطرادى للمواضعات التى فقدت أصولها أو انفصلت عنها فى عملية تحول وتبدل شائقة . وحتى الرجوع الى أول من لاحظ أو سجل إحدى هذه المواضعات أو المسلمات باعتباره أصلا لها لأن ملاحظتها ليست إلا ملاحظة لأحدى مفردات نظام إشارى هو الذى أكسبها دلالتها ، وبجرد التعرف عليها لا يعنى خلقها أو تأسيسها لأن هذا يعوذ بنا مرة أخرى إلى البناء الاستطرادى الذى كشف عنه مفهوم التناص . « فإحدى وظائف مفهوم التناص هى الإلماح إلى الطبيعة المتناقضة للنظم الاستطرادية التى لا يمكن أن تنشأ إلا فى الكتابة ، فكل ما تنطوى عليه اللغة بالمفهوم السوسيرى لابد أن يكون قد ظهر أولاً فى الكلام . غير أن اللغة هى التى جعلت الكلام ممكنا . وإذا ما حاولنا أن نأخذ أى عبارة أو نّصا على أنه لحظة الأصل فسنجد أنهما يعتمدان على شفرة سابقة . وعملية خلق النظام

الشفرى يمكن خلقها فقط إذا ما كانت متضمنة فى شفرة سابقة ، أو ببساطه ، فإنه من طبيعة الشفرات أن توجد دائما وأن تكون ذات أصول ضائعة »[٢٤] .

فللتناص اذن بؤرة مزدوجة : إنه يلفت اهتمامنا إلى النصوص الغائبة والمسبقة وإلى التخلى عن أغلوطة استقلالية النصّ ، لأن أىّ عمل يكتسب ما يحققه من معنى بقوة كل ما كتب قبله من نصوص . كما أنه يدعونا إلى اعتبار هذه النصوص الغائبة مكونات لشفرة خاصة يمكننا وجودها من فهم النصّ الذى نتعامل معه وفض مغاليق نظامه الإشارى . « إزدواج البؤرة هنا هو الذى لا يجعل التناص نوعاً من توصيف العلاقة المحددة التى يعقدها نصّ ما بالنصوص السابقة ، ولكنه يتجاوز ذلك الى تحديد إسهامه فى البناء الاستطرادى والمنطقى لثقافة ما ، وإلى استقصاء علاقاته بمجموعة الشفرات والمواضعات التى تجعله احتمالاً وإمكانية داخل ثقافة ما ، والتى تبلور احتمالات هذه الثقافة بالنسبة له .

ودراسة التناص ليست بأى حال من الأحوال دراسة للمؤثرات أو المصادر أو حتى علاقات التأثير والتأثر بين نصوص وأعمال أدبية معينه ، فهذا مجال الأدب المقارن . ولكنها دراسة تطرح شبكتها الرهيفة الفاتنة على محيط أوسع ، لتشمل كل الممارسات المتراكمة وغير المعروفة ، والأنظمة الإشارية ، والشفرات الأدبية ، والمواضعات التى فقدت أصولها وغير ذلك من العناصر التى تساهم فى إرهاف حدة العملية الإشارية التى لا تجعل قراءة النصّ ممكنة فحسب ، ولكنها تؤدى إلى أفقه الدلالى والرمزى أيضا .

وتعرف جوليا كريستيفا التناص بأنه « جملة المعارف التى تجعل من الممكن للنصوص أن تكون ذات معنى . وما أن نفكر فى معنى النصّ اعتباره معتمدا على النصوص التى استوعبها وتمثلها فإننا نستبدل بمفهوم تفاعل الذوات مفهوم التناص »[٢٥] . وتعد كريستيفا أول من بلور مفهوم التناص فى النقد الحديث وهو مفهوم ما لبث أن تناوله بعدها عدد كبير من الكتاب بالإضافة والتعديل ، بصورة اتسع معها أفق هذا المفهوم واتضحت معالمه . فقد استعمل ريفاتير هذا المفهوم مرجعية Referentiality الأعمال الأدبية وطبيعتها ـــ أى المرجعية ـــ الخاصة . ويكشف عن أن الإحالات التى ينطوى عليها النصّ والتى تبدو للوهلة الأولى وكأنها إحالات إلى أشياء أو موجودات واقعية ليست إلا الماجات إلى نصوص أخرى وإلى أنظمة وصفية داخل ثقافة ما ناتجة عن تكرارية العلاقات والتداعيات فى النصوص .

فالشاعر العربى عندما يشير إلى الأطلال فى قصيدة فإنه لا يحمل إشارته الدلالة الموضوعية للطلل الدارس تحدثنا القصيدة عنه ، وإنما يشحنها بكل ما حملته به القصائد السابقة عليه من معان ودلالات ، بصورة لا يصبح الطلل معها مكانا فحسب ، وإنما منهج فى الكتابة وموقف من العالم ورؤية للإنسان . وهكذا الحال بالنسبة للحديث عن الراحلة أو الخيمة .. إلخ . فالذى يميز الإشارة إلى المكان فى :

قفانبك من ذكرى حبيب ومنزل بسقط اللوى بين الدخول فحومل

من الإشارة إلى نفس المكان فى :

« سقط اللوى مكان بين الدخول وحومل » .

هو الفرق بين المجال التناصي لكل منهما . فأولاهما تستدعي مجموعة من المعارف التراثية والشعرية السابقة على النصّ ، كتقاليد مخاطبة رفاق السفر فى مطلع القصائد الجاهلية وتشير إلى المطالع الغزلية لهذه القصائد وإلى عالم بأكمله من الرؤى والمشاعر والملابسات التى ترتبط بهذه المطالع والتى تختلف باختلاف القراء . كما أن الإشارة للمكان فيها ليست وصفا حياديا ولكنها مناشرة وتذكر واستدعاء لتواريخ وأطياف قديمة تشحن المكان بدلالات ومعان لا حصر لها وتربط هذه الدلالات بمجموعة من المشاعر والانفعالات . ناهيك عن أن الإشارة هنا جزء من مشهد درامى كامل ولحظة توقف فى صيرورة نعرف ماضيها ونرهص بحاضرها ومستقبلها . أما ثانيتهما والتى تبدو وكأنها محض إشارة حيادية صمّاء الى المكان تستدعى هى الأخرى نصّا وتفترض تقاليد ومواضعات معينة . فهى نصّ وصفى ينتمى إلى تحديدات النصوص الجغرافية وقواعد تحديد المواقع .

والذى يجعل فهمنا للإشارة الى المكان فى هذين النصين متباينا الى هذا الحدّ هو انتماء كل منهما لمجال تناص مختلف . وتحدد كريستيفا المجال التناصى عندما تقول « أنه مهما كانت طبيعة المعنى فى نصّ ما ، ومهما كانت ظروفه كممارسة إشارية فإنه يفترض وجود كتابات أخرى .. وهذا يعنى أن كل نصّ يقع من البداية تحت سلطان كتابات أخرى تفرض عليه كونا أو عالما بعينه » [٢٦] . وهذا بالتالى يفرض عليه قراءة أو قراءات معينة . ولا يساء فهم النصّ الأدبى عادة إلا عن طريق نزعه من سياقه وقراءته ضمن مجال سياقى مغاير . فنزع النصّ من مجاله السياقى تماما كنزع سطر من نصّ عربى ووضعه ضمن نصّ انجليزى أو ألمانى مثلاً . فلن يخفق القارىء الانجليزى أو الألمانى الذى لا يعرف العربية فى قراءته فحسب ، ولكن قد يسيء فهمه أيضا وقد يتصور أنه ينتمى لاحدى اللغات الهندية مثلاً . فالمجال السياقى بالنسبة للنصّ كاللغة بالنسبة لهذا السطر .

أما إذا كان هذا السطر العربى قد وضع فى قصيدة وليس فى كتاب جغرافيا مثلاً ، فإنه برغم عجز القارىء عن حل شفرته أو فهم معناه يصبح إشارة ضمن نظام إشارى آخر أتاح فيه الشاعر الأوروبى لنفسه استعمال جمل وإشارات من لغات غريبة . ويقرأ هذا السطر فى هذه الحاله لا كجملة وإنما كعلامة ، كأداة للتغريب ، ولكسر تدفق القصيدة ، وكإيحاء بأن ثمة عوالم مغلقة على القارىء والشاعر معاً .. إلخ . وفى هذه الحاله لا تنجح القصيدة فى استيعاب هذا النصّ الغريب الواقع فى مجالهما التناصي فحسب ولكنها تدمره أيضا كشرط لتحقيق نجاحها . وهذا الجانب الصراعى الحاد جزء أساسى من آليات التناص .

فالمجال التناصي مجال حواري ، وكل حوار ينطوي على قدر من الصراع ذلك لأن « النصّ ينجح أو يتحقق باستيعابه للنصوص الأخرى الواقعة في مجاله التناصي وتدميرها في نفس الوقت ... فالنص الشعرى يُنتج في حركة معقدة من تأكيد النصوص الأخرى ونفيها في آن واحد » [٢٧] ومن خلال جدلية التأكيد والنفى هذه تتحدد طبيعة المجال التناصي وتتضح حدوده من ناحية ، وتتبلور معه حركية الإفتراضات التي يتخلق عنها معنى النصّ وتتعدد تفسيراته . فاستراتيجيات التأويل الأدبى التى ينطوى عليها النصّ تتوقف على حيوية المجال الحوارى الذى لا يمكن إثرائه كلية دون أخذ الأفق التناصيّ كلية بعين الإعتبار . فما يميز الناقد عن القارىء العادى هو اتساع المجال التناصيّ الذى يطرح الناقد العمل فى أفقه عن ذلك المجال الذى يتعامل معه القارىء ، وكذلك حيوية العنصر الحوارى فيه . وهو عنصر يزداد ثراء كلما زادت قدرة الناقد على استقراء البدائل المحذوفة والافتراضات المنفية التى يفرضها النصّ أو بالأحرى ينطلق من المصادرة عليها .

وكل نصّ أدبى ينهض على مجموعة من الافتراضات أو المصادرات النصية . وقد لا نعثر على هذه المصادرات أو النصوص السابقة التى ينطوى عليها النصّ الراهن ، وليست ثمة حاجة أصلاً للبحث عنها ، ولكنها تظل هناك تلوح تارة وتختفى أخرى . أما الافتراضات فثمة نوعان منها . افتراضات منطقية والأخرى عملية . فالأولى ذات طبيعة لغوية أما الثانية فإن طبيعتها بلاغية[٢٨] . ومن خلال التعرف على هذه الافتراضات يتشكل المدخلان التناصيان الأساسيان لتناول الأعمال الأدبية . أولاهما يهتم بالنظر الى الإفتراضات والمصادرات المنطقية التى ينطوى عليها النصّ والتعرف على جدليات الإحلال والإزاحة الفاعلة فى محاولته لانتاج النصّ المسبق أو الغائب وتدميره معاً ، وعلاقة هذا كله بالمجال التناصى الذى تملؤه نصوص قد تتوافق أو تختلف مع نصوص فعلية أخرى . والهدف هنا هو التعرف على الآليات المعقدة والشائعة والتى تنتج بها النصوص نصوصها المستبعدة ، والكشف عن عملية الإحلال والإزاحة فى تشابكها مع عملية الإبداع والخلق وفى صياغتها لمستويات المعنى المتعددة . فهذه الطريقة وحدها تستطيع اكتشاف المداخل السليمة للنصّ . فطالما سمعنا عن المقولة المطالبة بضرورة التعامل مع النصّ من داخله وعدم فرض رؤى الناقد المسبقة عليه . ولكن هيهات أن يكشف لنا مرددو هذه المقولة عن سبل تحقيقها . أما المدخل الثانى فإنه يهتم بدراسة الإفتراضات البلاغية والعملية فى إنتاجها لبلاغة لا تهتم كثيرا بالنصوص الأخرى التى تحتل المجال التناصى الذى يجعل عملاً ما مفهوماً بقدر إهتمامها بالمواضعات التى ينطوى عليها المجال التناصى والنشاط الإستطرادى فيه [٢٩] .

ويعتبر هارولد بلوم [٣٠] من أبرز النقاد الذين استعملوا هذين المدخلين فى قراءاته اللامعة للنصوص الشعرية . وهى قراءات تعتمد أساساً على مفهوم التناص وتتناوله من خلال منظور مدرسة التحليل النفسى وخاصة فى نسختها اللاكانية المعاصرة . فهو لا يفترض أن علاقات

أىّ نصّ هى علاقات تناصية بالدرجة الأولى فحسب ، ولكنه يتصور أن علاقة النصّ بالنصوص الأخرى ذات طبيعة أوديبية . وأن هناك فى عمق الأعماق من علاقته بهذه النصوص جميعا علاقة أوديبية أساسية بنصّ رئيسى هو بمثابة الأب بالنسبة له . نصّ يريد أن يدمره وأن يحتل مكانه ويستولى على زوجته ، دوره ، جمهورة ، بصوره تشحن علاقة النص عنده بمجاله التناصى بقدر كبير من الحيوية والتوتر . وتقيم حدودا فاصلة بين ما يسمية بالقراءة والقراءة المضللة . وتكشف فى علاقات النصوص عن امكانيات هائلة تعيد طرح مسألة القراءة والتأويل والتعامل مع النصّ الشعرى من جديد وبطريقة تختلف جذريا عمن سبقوه فى هذا المجال .

٦ ــ التناص فى مفاهيم البديع العربى :

إذا أردنا لدراساتنا عن رؤى النقد الجديد ومفاهيمه أن تتجاوز حدود النقل والتعليق الهامشى على انجازات النظرية النقدية الحديثة فى الغرب فلابد لنا أن نعقد نوعاً من الحوار الجدلّى الخلاق بين هذه الإنجازات وإنجازات النقد العربى فى عصوره الزاهرة ، فلن يمد هذا جذور المفاهيم الجديدة فى تربة نقدية صالحة فحسب ، ولكنه قد يمكننا من الإسهام الفعال فى هذه الثورة النقدية المعاصرة ومن اعطاء كشوفها خصوصية متميزة تمكنها من اثراء ممارساتنا النقدية التطبيقية وتعميقها . ولأنه ليس ممكنا ، ولا طبيعيا أن أحاول تحقيق هذه الدعوة فى نهاية دراسة من هذا النوع ، لأنها تستلزم مجموعة من الدراسات الضافية والمستقلة ، فإننى سأكتفى هنا بطرح القضية نفسها وتقديم مجموعة من الاشارات التى تبرهن على أن هذا المشروع الضخم احتمالاً يمكن تحقيقه وليس مجرد دعوة طموحة أو غير عملية ترتوى من تقديس القديم أو حب التراث .

ومن البداية لابد أن يكون هذا المشروع حواراً لا ينهض على فرض أىّ من العالمين على الآخر وإنما على إقامة الحوار بينهما . وحتى يمكن لمثل هذا الحوار أن ينهض بالنسبة لموضوع التناص هنا فلابد أن نفهم جيدا الجدلية الفاعلة بين العقل الشفهى والعقل الكتابى والتى تتحكم فى رؤية العقل العربى للكثير من قضاياه الهامة . ليس فقط لأن هذه الجدلية ذات طبيعة تناصية بالدرجة الأولى ، ولكن أيضا لأنها ستكون أكثر الجدليات الفاعلة فى الفكر العربى إستفادة من مفهوم التناصّ . لأنها ستعيد الى الثقافة الشفهية أهميتها دون أن تنتقص من قيمة الثقافة المكتوبة ، وستعقد بين الثقافتين حوارا يثرى مجاليهما التناصيين ويوسع أفق فهمنا للكثير من نصوصهما . ذلك لأنه ثمة عملية مستمرة لتبادل المراكز بين هذين النوعين من النصوص فى الثقافة العربية . فقد تحولت الكثير من النصوص الشفاهية الى نصوص مكتوبة . كما أن الاهتمام بالمحافظة أدى هو الآخر الى تحول بعض النصوص المكتوبة الى نصوص شفهية .. وهكذا .

وستطرح دراسة هذه الجدلية الفاعلة بين العقلين الدور الفريد الذى يلعبه النصّ القرآنى الأعظم فى مجتمع النصوص العربية ، وهى ظاهرة تنفرد بها الثقافة العربية وتؤثر فى حركية عملية تشابك العلاقات التناصية فيها . فلا تعرف الثقافات الأخرى مثل هذا النصّ الأب : النصّ المثال : النصّ المسيطر : النصّ المطلق : النصّ المقدس . صحيح أن كل المجتمعات لها نصوصها المقدسة ولكن هذه النصوص لا تطرح نفسها كنموذج أعلى للكمال والجمال اللغوى : أى لا تطرح نفسها كنصوص بتعريف بارت وإنما كأعمال على العكس من القرآن : الذى لا يطرح نفسه فى واقع الثقافة العربية كنصّ مكتوب فحسب وإنما كنصّ مطلق : مكتوب وشفهى معاً ، مطبوع وحياتى فى آن .

بعد ذلك يمكننا أن ندلف الى عالم النقد العربى القديم والى انجازات البديع فيه . ذلك لأن معيارية علم أو بالأحرى علوم البديع فيه قد مكنته من تناول مجموعة كبيرة من المفاهيم التى تثرى فهمنا للتناص وتفتح أمام أىّ دراسة عربية فيه الباب الى إضافات وإستقصاءات هامة . وسأطرح هنا مجموعة من المصطلحات البديعية التى يمكنها أن تساهم فى بلورة بعض ملامح هذه الإضافات .

الإقتبـــاس :

هو أن يزيد المتكلم كلامه بعبارة من القرآن يظهر أنها منه . وإنما يحسن ويكون مقبولاً إذا وطن لها فى الكلام بحيث تكون مندرجة فيه داخلة فى سياقه دخولاً تاما .. فالإقتباس يكون اقتباسا اذا لم يكن ايراد ما يورد على سبيل الحكاية ، وإلا كان إستدلالا وإستشهادا [٣١] .

الاكتفـــاء :

هو الإقتصار من كلمة على بعضها أو من كلام على جزء منه اقتصارا يشبه الإقتصار على بعض الكلمة [٣٢] .

الإحتبـــاك :

هو نوع من الإختصار ، ولخصوص هيئة عُدّ من المحسنات وأفرد بالإسم . وضابطه أن يجعل الكلام شطرين ويحذف من كل منهما نظير ما يثبت فى الآخر [٣٣] .

التمثيـــل :

هو تقرير المعنى بذكر نظائره ، وفيه تشبيه ضمنى [٣٤] .

ائتلاف المعنى مع المعنى :

هو أن يقرن بالمعنى ما يناسبه ويشتد ارتباطه به وتارة لا يكون الملائم المذكور مزاحما بملائم

اخر وتارة يكون مزاحما بملائم آخر يظهر فى بادىء الرأى أنه الأولى وعند التحقيق يعلم أن المذكور هو الملائم (٣٥) .

التلمـيح :

هو أن يشير المتكلم فى كلامه لآية أو حديث أو شعر مشهور أو مثل سائر أو قصة (٣٦) .

العنـوان :

هو أن يذكر المتكلم لمناسبة أغراضه ما يدل على أخبار شهيرة لأجل التأسى أو الإستشهاد أو الإفتخار أو غير ذلك من المقاصد (٣٧) .

التوليـد :

هو على نوعين ، أحدهما لفظى والآخر معنوى . فاللفظى أن يستحسن الشاعر أو الناثر لفظا من كلام غيره فى معنى فيستلبه ويضعه في معنى آخر . فإن كان استعماله اياه أجود ، وكان الموضع الذى وضعه فيه به أليق أنتظم فى المقبول المستحسن وإلا عدّ من المردود والمسترذل .. والمعنوى هو أن يجد الشاعر أو الناثر معنى لغيره فيأخذه ليزيد فيه ويحسن العبارة عنه فيعدّ بديعا لما فيه من التنبه والنقد الذى يحصل بمثله التعليم والدلالة على الأدب (٣٨) .

النـوادر :

وكان قدامة يسميه الإغراب بالغين المعجمة ، وهو أن يقصد المتكلم الى معنى قد ابتذلته الشهرة وكثرة الإستعمال ، فيبرزه فى صورة يتخيلها فتكسوه غرابة وكأنه لم يكن مستعملاً (٣٩) .

الإيداع : ويقال التضمين :

هو أن يضمن الشاعر كلامه مصراعاً أو أكثر من كلام غيره ، وربما خصّ اسما لتضمين المصراع ، وهو لأغراض منها دلالة الشاعر على أنه يعارض قصده المضمن .. ومنها الإنتقاد على صاحب المضمن بأنه وضع الكلام فى غير موضعه ، ومنها الزيادة فى المضمن ، ومنها نقله الى غير معناه (٤٠) .

المعارضـة :

فى الكلام المقابلة بين الكلامين المتساويين فى اللفظ ، وأصله من عارضت السلعة بالسلعة فى القيمة والمبايعة . وانما تستعمل المعارضة فى التقية وفى مخاطبة من خيف شره ،

فيُرضى بظاهر القول ويُتخلص فى معناه من الكذب الصُراح [٤١] .

الحـــذف :

وأما الحذف فان العرب تستعمله للإيجاز والإختصار والإكتفاء بيسير القول اذا كان المُخاطب عالما بمرادها فيه [٤٢] .

الإســتخدام :

اطلاق لفظ مشترك بين معنيين فتريد بذلك اللفظ أحد المعنيين ثم تعيد عليه ضميرا تريد به المعنى الآخر ، أو تعيد عليه ان شئت ضميرين تريد بأحدهما أحد المعنيين ، وبالآخر المعنى الآخر [٤٣] .

المواربـــة :

أن يقول المتكلم قولاً يتضمن ما ينكر عليه فيه بسببه ويتوجه عليه المؤاخذة ، فإذا حصل الإفكار عليه استحضر بحذفه وجها من الوجوه التى يمكن التخلص بها اما بتحريف كلمة أو تصحيفها أو بزيادة أو نقص أو غير ذلك [٤٤] .

التوريـــة :

يقال لها الإيهام والتوجيه والتخيير ، والتورية أولى فى التسمية لقربها من مطابقة المسمى لأنها مصدر وريت الخبرة تورية إذ سترته وأظهرت غيره ... وهى فى الإصطلاح أن يذكر المتكلم لفظا مفردا له معنيان حقيقيان ، أو حقيقة ومجاز . أحدهما قريب ودلالة اللفظ عليه ظاهرة . والآخر بعيد ودلالة اللفظ عليه خفيّة . فيريد المتكلم المعنى البعيد ويورى عنه بالمعنى القريب فيتوهم السامع أول وهلة أنه يريد القريب وليس كذلك .. ولأجل هذا سمى هذا النوع إيهاما [٤٥] .

الإشـــارة :

هى أن يكون اللفظ القليل مشتملا على المعنى الكثير بايماءة ولمحة تدله عليه كما قيل فى صفة البلاغة هى لمحة دالة ... انه اشارة المتكلم الى المعانى الكثيرة بلفظ يشبه لقلته وإختصاره باشارة اليد ، فإن المشير بيده يشير دفعة واحدة الى أشياء لو عبر عنها بلفظ لأحتاج الى ألفاظ كثيرة . ولابد فى الإشارة من اعتبار صحة الدلالة وحسن البيان مع الإختصار . لأن المشير بيده ان لم يفهم المشار اليه معناه فأشارته معدومة ومن العبث [٤٦] .

الإستتباع :

هو أن يذكر الناظم أو الناثر معنى مدح أو ذم أو غرض من أغراض الشعر فيستتبع معنى آخر من جنسه يقتضى زيادة فى وصف ذلك الفن [٤٧] .

الإدماج :

هو أن يدمج المتكلم غرضا له فى معنى قد نحّاه من جملة المعانى ليوهم السامع انه لم يقصده وانما عرض فى كلامه لتتمة معناه الذى قصده [٤٨] .

التتبع :

من أنواع الإشارة التتبع ، وقوم يسمونه التجاوز ، وهو أن يريد الشاعر ذكر الشيء فيتجاوزه ويذكر ما يتبعه فى الصفة وينوب عنه فى الدلالة [٤٩] .

سأكتفى بهذا القدر من المصطلحات البديعية التى تنطوى على أفكار تناصية هامة . لا تشير فحسب الى أن النقد العربى قد سبق له أن طرح الكثير من أبعاد مفهوم التناص كما يقدمه النقد الغربى المعاصر ، ولكنها تتناول بعض الأفكار الهامة التى يمكن أن تضيف الى الجهود الرامية الى تطوير مفهوم التناص على الصعيد النظرى . فمفهوم التوشيح الذى يعرّفه ابن حجة الحموى بأنه « أن يكون معنى أول الكلام دالاً على لفظ آخره ، ولهذا سموه التوشيح لأنه ينزل المعنى منزله الوشاح وينزل أول الكلام وآخره منزلة محل الوشاح من العاتق والكشح » [٥٠] يطرح فكرة أن هناك تناصّ داخل النصّ الواحد ، وأن عملية بلورة المحددات النصية على قدر من التعقيد والفاعلية فى النصّ الواحد . ولا أريد أن استسلم لإغراءات التعرف على الآفاق التى تفتحها مثل هذه الدراسة ، لأن مكان هذا فى دراسة مستقلة .

صبرى حافظ

هوامش

(١) Jacques Derrida, **Of Grammatology**, trans Gayatri Spivak (Baltimore, Johns Hopkins Univ. Press, 1976) p. 102.

(٢) Roland Barthes, "From Work to Text" in **Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism**, Ct. Josué Harari (Ithaca, Cornell University Press, 1979) pp. 73-81

(٣) راجع **Ubid**, p.75.

(٤) راجع **Ibid**, p.75

(٥) راجع **Ibid**, pp.75-6

(٦) راجع **Ibid**, p.76

(٧) راجع **Ibid**, p.77

(٨) راجع **Ibid**, pp.78-9

(٩) راجع **Ibid**, pp.79-80

(١٠) راجع **Ibid**, pp.80-1

(١١) راجع Edward Said, "The Text, the World, the Critic" in **Textual Strategies**, p. 165.

(١٢) Jurÿ Lotman, **The Structure of the Artistic Text**, trans. Ronald Vroon (Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, 1977) pp. 300.

(١٣) **Ibid**, p.50

(١٤) **Loc. Cit.**

(١٥) **Loc. Cit.**

(١٦) **Ibid**, p.51

(١٧) راجع فى هذه القضية كتاب بارت Roland Barthes, **Writing Degree Zero**, Trans. Annette Lavers & Colin Smith (New York Hall & Wang, 1967

وخاصة الفصل المعنون (الكتابة والصمت)

(١٨) J. Lotman, **op.cit**, p.51

(١٩) راجع فى هذا المجال الفصل الثانى من Terry Eagleton, **Literary Theory**, (Oxford, Basil Blackwell, 1983). pp. 54-90

(٢٠) J. Lotman, **op. cit**, pp. 51-2

(٢١) راجع **Loc. cit.**

(٢٢) راجع **Ibid** pp. 52-3

(٢٣) Roland Barthes, **S/Z**, p.16

والنص المأخوذ من Jonathan Culler, **The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction** (Ithaca, Cornell Univ. Press, 1981) p.102

(٢٤) Jonathan Culler, **op. cit**. p. 103

(٢٥) والنص المأخوذ بتحوير طفيف عن **Ibid**, p. 104

Julia Kristeva, **Semiotiké** (Paris, Seuil, 1969). p. 146

(٢٦) J. Culler, op. cit, p.105 عن J. Kristeva, **Lar Revolution du Langage Poétique**

(Paris, Seuil, 1974) pp. 388 -9

(٢٧) J. Culler, op. cit., p. 107 عن J. Kristeva, Semiotiké, p.257

(٢٨) لمزيد من التفاصيل راجع J. Culler, op. cit., pp. 108-17

(٢٩) راجع Ibid, p. 118

(٣٠) لهارولد بلوم كتب عديدة أهمها Harold Bloom, Poetry and Repression (1976), A Map of Misreading (1975), The Anxiety of Influence (1973)

(٣١) حسين المرصفي ، **الوسيلة الأدبية للعلوم العربية** ، مطبعة المدارس الملكية بدرب الجماميز ، ١٢٩٢ هـ (١٨٧٥ م) ، ص ٨٤ .

(٣٢) المرجع السابق ، ص ٩٢ .

(٣٣) المرجع السابق ، ص ٩٤ .

(٣٤) المرجع السابق ، ص ٩٥ .

(٣٥) المرجع السابق ، ص ١١٣ .

(٣٦) المرجع السابق ، ص ١١٦ .

(٣٧) المرجع السابق ، ص ١١٨ .

(٣٨) المرجع السابق ، ص ١٣٤ .

(٣٩) المرجع السابق ، ص ١٣٦ .

(٤٠) المرجع السابق ، ص ١٤٦ ، ١٤٧ .

(٤١) قدامه بن جعفر ، **نقد النثر** ، تحقيق عبد الحميد العبادى ، مطبعة دار الكتب المصرية بالقاهرة ، ١٩٣٣ ، ص ٢١ــ٢٢ .

(٤٢) المرجع السابق ، ص ٥٩ .

(٤٣) ابن حجة الحموى **خزانة الادب وغاية الادب** ، ص ٦٥ .

(٤٤) المرجع السابق ، ص ١٤١ .

(٤٥) المرجع السابق ، ص ٢٩٥ .

(٤٦) المرجع السابق ، ص ٤٣٧ .

(٤٧) المرجع السابق ، ص ٥٠٩ .

(٤٨) المرجع السابق ، ص ٥٥٨ .

(٤٩) ابن رشيق القيروانى ، **العمدة** مطبعة الخانجي ، القاهرة ، ١٩٠٧ ، ص ٢١٥ .

(٥٠) ابن حجة الحموى ، المرجع المشار اليه ، ص ١٢٦ .

المفارقة عند جيمز جويس واميل حبيبي

سامية محرز

Irony in Joyce's **Ulysses** and Habibi's **Pessoptimist**

Samia Mehrez

The twentieth century is considered the age of Irony par excellence. It is during this century that Irony became a highly complex literary concept. Irony has developed from a rhetorical device in literature, to an attitude; a way of seeing things, of using language, and a strategy in face of the "real world" as represented in literature.

This study undertakes to analyse the use of Irony in two contemporary works: Ulysses by James Joyce and **Al-Waqal[c] (Pessoptimist)** by Emile Habibi. There are two kinds of Irony operative in the two texts. Verbal Irony raises questions on the level of literary form, structure and style. Situational Irony, on the other hand, bears directly on the choice of the hero, who is in these two works "the victim of Irony" and all the historical and ideological questions raised by such a choice.

By using Irony as a perspective for the analysis of these two texts we discover that despite their apparent differences, they are indeed very similar. This comparative framework also allows us to question the genre of the "novel" in the conventional meaning of the term.

The article begins with a history and meaning of the word Irony. We then proceed to introduce the two authors and their texts. The final sections of the paper comprise an analysis of Irony in the two works. They explore the role of intertextuality, style and characterization in sustaining verbal and situational Irony.

يعقد هذا البحث مقارنة بين نصين معاصرين هما : **يوليس** للكاتب الايرلندي جيمز جويس **والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** للكاتب الفلسطيني المعاصر إميل حبيبي . ونحن نعقد هذه المقارنة لاعتقادنا أن النصين يمثلان نماذج معاصرة في استخدام المفارقة Irony كعنصر محوري ، أساسي في صميم بنية العمل الأدبي في هذا العصر الذي يتسّم بالمفارقات . وتتجلى المفارقة في النصين على مستويات مختلفة منها اختيار الشكل الأدبي ، أسلوب السرد ، وطريقة عرض الأحداث ، واختيار شخصية البطل .

وإن مصطلح المفارقة له تاريخ طويل حافل بالتغيرات ويتسم بالتعقيد . فقد تطور من كونه أداة بلاغية إلى أن أصبح اليوم مفهوماً في بناء الأعمال الأدبية المعاصرة [١] وقد خصص مفكرو هذا القرن أعمالاً بأكملها في محاولة لشرح مفهوم المفارقة وتفسيره وإيضاحه . وحيث إن هذا المفهوم ليس ببسيط فسنقدم في هذا البحث تعريفاً للمفارقة في إطار ما يمس النصين مساً مباشراً دون التعرض لزوايا أخرى من التعريف .

سنبدأ الدراسة بتعريف للمفارقة في حدود ما نراه متجلياً في نص **يوليس والوقائع** ونتبع ذلك بكلمة موجزة عن الكاتبين جويس وحبيبي اعتقاداً منا بأن ظروف حياتهما متشابهة إلى حد ما ولها علاقة جوهرية بالنصوص خاصة وإن اعتبرنا أن **يوليس والوقائع** يمثلان نوعاً من أنواع الترجمة الذاتية . ننتقل بعد ذلك إلى تحليل المفارقة في النصين . وينقسم هذا الجزء من البحث إلى قسمين : أولهما يعامل النص ذاته كنموذج في المفارقة على مختلف مستوياته من شكل وبنية إلى أسلوب وطريقة عرض للأحداث وثانيهما يتناول شخصية البطل ، سواء كانت شخصية بلوم في **يوليس** أو شخصية سعيد في **الوقائع** ، باعتبار أي منهما ضحية المفارقة The victim of irony وسيتضمن البحث تحليلاً لهذه الرؤى لشخصية البطل نقدمها من خلال تعريفنا بالمفارقة .

واتخاذنا هذا المنطلق كركيزة في هذا البحث يمكننا من إبراز التشابه بين **يوليس والوقائع** على الرغم من اختلافها على عدة مستويات منها الشكل الأدبي الذي يختاره كل من الكاتبين والموضوع الذي يتناوله كل نص .

●●●●●

١ ــ تعريف المفارقة :

ولنبدأ القول بأن المفارقة كأداة بلاغية أو أدبية ليست بشيء مستحدث . ويحدثنا Muecke في كتابة Irony عن تاريخ هذا المصطلح الذي يرجع إلى **الجمهورية لأفلاطون** حيث يستخدم أحد ضحايا سقراط كلمة Eironeia ليصف أسلوب سقراط في

المناقشة . وفيما يبدو كان يعني بهذه الكلمة نبرة أو طريقة في الحديث لاستدراج المخاطب [٢] . يتطور التعبير ليعني نوعاً من الدهاء في استخدام اللغة ، أن التعبير يصبح أسلوباً بلاغياً rhetorical device . وكلمة « الدهاء » ترمز إلى القول بالشيء دون قوله أي الإيحاء بالمعنى دون لفظه . ولذا فالمفارقة تعتمد أساساً في أبسط تعريف لها على التناقض بين المظهر والحقيقة . وفي كتاب Abrams وعنوانه

A Glossary of Literary Terms

نجد أن كلمة المفارقة Irony مرتبطة مباشرة عند الإغريق بشخصية في الأدب يطلق عليها eiron . وهذه الشخصية تتميز بذلك الدهاء في استخدام اللغة [٣] . وفي تعريف آخر لل eiron نجد أنها الشخصية التي تحاول التخلي عن مسئولياتها بحجة الاغتراب وعدم الانتماء للمجتمع [٤] . ويتوافر في هذا التعريف الأخير أيضاً عنصر الدهاء والتناقض بين المظهر والحقيقة .

إلا أن المفارقة لم تقف عند حد كونها أداة بلاغية أو مصطلحاً لوصف نوع من السلوك بل أن مفهومها يتبلور ، ويتعقد ويطلب التفسير والتعريف المستمرين حتى يجيء القرن العشرون فيصبح مفهوم المفارقة من سمات العصر ومن أهم العناصر في بناء معظم الأعمال الأدبية المعاصرة وبالتالي في قراءتها .

ويحفل القرن العشرون بالأحداث السياسية والاجتماعية التي أثرت ومازالت تؤثر على المفاهيم الإنسانية والأخلاقيات والأيدلوجية والقيم بشكل عام . وهذه المؤثرات لاشك وأنها تغير من الواقع الإنساني وتعريف الإنسان بإنسانيته ومكانته في هذا الكون . فقد أصبحت الأحداث تتعارض مع المنطق ، وأصبح الواقع مليئاً بالتناقضات والمفارقات التي يصعب على الإنسان فهمها أو تفسيرها تفسيراً منطقياً . ولولا وجود المفارقة كأداة أدبية ، كما يقول Muecke لما استطاع الإنسان معايشة واقعه وتقبل فكرة أن الكون لم يخلق من أجله بالذات [٥] .

إذن فالمفارقة في يومنا هذا أصبحت موقفاً ... استراتيجية معينة يتخذها الأديب خاصة ، إزاء الواقع الذي يعيش فيه .. ولكن كيف الوصول إلى ذلك الموقف وما هي سمات هذه الاستراتيجية التي نسميها بالمفارقة ؟

ولنرجع هنا إلى كلمة الدهاء . والدهاء في حد ذاته لا يمكن أن يتحقق إلا بعد إدراك شديد ووعي بموقف معين أو حقيقة معينة . ولنستبدل هنا بكلمة الدهاء كلمة الإدراك . ولنقل إن المفارقة كموقف لا يمكن أن تتحقق إلا بإدراك الفنان للتناقضات التي تحيط به ، وتحويله هذه التناقضات إلى طاقة فنية فعالة من خلال اتخاذه المفارقة موقفاً .

وإذا أعدنا النظر إلى شخصية ال eiron في التعريف الذي تقدم نجد أن موقف الفنان

يتشابه إلى حد كبير مع هذه الشخصية . فهو يحاول من خلال عمله الفني أن يبرز التناقض بين المظهر والحقيقة . ولكي يصل الفنان إلى هذه المقدرة يجب عليه أولاً اتخاذ عدم الانتاء detachment مذهباً لكي ينظر إلى الواقع نظرة حيادية objective دون أن يُستدرج هو أيضاً في المفارقات ليصبح أحد ضحاياها . وكل هذه المراحل لا يمكن أن تتجلى إلا بعد التأمل والمراجعة اللذين يُولدان الإدراك والوعي .

وباتخاذ الفنان الأديب المفارقة موقفاً يصبح للمصطلح بعد جديد ، فتصير المفارقة أداة للتحريض الذهني . إذ أن الأديب يطالب جمهوره بإدراك المفارقات والتناقضات ويفرض عليه التأمل والمراجعة .

ولكي يجنب الكاتب نفسه الوقوع فريسة للمفارقات فهو يختار شخصية تنوب عنه في ذلك وتثير التأمل في ذهن القاريء — تلك الشخصية التي يعرفها Muecke بضحية المفارقة victim of irony والتي تشبه إلى حد كبير مع مفهوم الشخصية الإغريقية في الأدب الفارماكوس (كبش الفداء) pharmakos وهي شخصية في حد ذاتها تجمع بين التناقضات

الفارماكوس ليس بريئاً أو مذنباً فهو بريء بمعنى أن ما يحدث له أكثر مما يستحق ولكنه مذنب بمعنى أنه جزء من هذا المجتمع المذنب ... » [٦]

ووجه الشبه بين ضحية المفارقة victim of irony والفارماكوس أو كبش الفداء هو عنصر البراءة على وجه التحديد .

ومما سبق يمكننا تمييز نوعان من المفارقة متعارف عليها في النقد الأدبي . وأولهما المفارقة اللفظية Verbal Irony وثانيهما مفارقة الموقف Situational Irony [٧] . والنوع الأول يتحقق في النص الأدبي على المستوى البلاغي ومستوى التعبير وأسلوب السرد والشكل الأدبي عامة . أما النوع الثاني فهو يعتمد أساساً على الأحداث ويتعرض لها على المستوى التاريخي والإيديولوجي ومن ثم تأتي أهمية الشخصية بالنسبة لمفارقة الموقف ، تلك الشخصية التي هي ضحية المفارقة .

وبالرجوع إلى مقال سيزا قاسم « المفارقة في القص العربي المعاصر » [٨] والذي تركز فيه على المفارقة اللفظية Verbal irony نجد تعريفين للمفارقة يضيفان إلى فهمنا لهذا المصطلح وأبعاده في الأدب . تقول الدكتورة سيزا : « المفارقة تعبير مباشر يقوم على التورية » و « المفارقة موقف من التراث الحضاري حين يتجه إلى إعادة تقييم التراث الفني الموروث من خلال إعادة صياغته وتشكيله وتفسيره وتحويله » وبالنظر إلى هذين التعريفين

نجد أنها مرتبطان بالنص الأدبي كنص . والتعريف الأول الذي يربط بين المفارقة والتورية يذكرنا بذلك الدهاء في استعمال اللغة ، ومن ثم فإن فن المفارقة يتحقق حين يقال الشيء دون أن يقال . وحين يكون القصد مفهوماً دون أن يكون جلياً . وهذا التعريف ، بعد تجريده يعبّر مرة أخرى عن أساس المفارقة وهو التعارض والتناقض بين المظهر والحقيقة .

أما بالنسبة للتعريف الثاني والذي يعرف المفارقة بأنها موقف من التراث من خلال إعادة صياغته فهو أيضاً يُرجعنا إلى التناقض والمفارقات حيث أن الجمع بين الحديث والقديم ، الحاضر والماضي لابد وأن يولد المفارقة في إطار ذلك التناقض بين المظهر الحقيقة .

ولكي تتحقق المفارقة اللفظية وتكتمل فاعليتها في النص يجب توافر عوامل أساسية تحدثنا عنها الدكتوره سيزا :

> وينشأ تعقيد المفارقة نتيجة لعملية سكّها encoding وحلّها decoding ذلك أنها تشتمل على دال واحد ومدلولين اثنين : الأول حرفي ظاهر وجلي . والثاني متعلق بالمغزى ، موحي به ، خفي .. المفارقة تشتمل أيضاً على علامة marker توجه انتباه المخاطب نحو التفسير السليم للقول (٩) .

والركيزة الأولى في هذه العملية المعقدة هي العنصر الذي يحل شفرة المفارقة وهو القاريء حيث إن المفارقة اللفظية لا يمكن أن تتحقق إلا إذا أدرك القاريء أن الرسالة تشتمل على مولدين . وهذا الإدراك غالباً ما يولد الضحك ذلك الضحك الذي ينتج عن التوتر والإحساس بالتناقض بين الحقيقة والمظهر .

أما عن مفارقة الموقف situational irony فنجد أن الأمر يختلف بعض الشيء عن ما تتطلبه المفارقة اللفظية . فنجد أن تحقيق مفارقة الموقف يعتمد أساساً على عنصر لا يرى الشفرة ولا يفهم التورية ولا يحس بالمفارقات ولا يدرك التناقض بين المظهر والحقيقة . ومن ثم يصبح ضحية المفارقة ويخلق عن طريق براءته وسذاجته مفارقة الموقف . هذه الشخصية هي كبش الفداء الذي يُضحّي به الكاتب حتى لا يكون هو نفسه ضحية المفارقة . وعلى الرغم من أن القاريء قد يكون في موقف موازٍ في قوته لموقف الكاتب إلا أن هذه الضحية تُذكّر الطرفين بأنهما في الحقيقة جزء لا يتجزأ من المفارقات .

أما ضحية المفارقة the victim of irony فلها سمات مهمة يجب أن نتناولها . ومفهوم الضحية في حد ذاته يقوم على التناقضات والتعارض بين المظهر والحقيقة . إذا أن الضحية تتسم بالبراءة وفي نفس الوقت هي مذنبة . والمذنب هنا هو أن تلك الضحية البريئة جزء

من مجتمع مذنب ، حكم عليها أن تكون ضحية . وكبش الفداء يتسم أيضاً بأنه يجمع بين الانتماء والغربة ، الداخل والخارج ، السخرية والقدسية .

وفي كتاب رينيه جيرار la violence et le sacré نرى أبعاداً أخرى لهذه الضحية أو كبش الفداء . فيقدم جيرار الضحية la victime من خلال التناقضات . فيقول إن من الإجرام قتل تلك الضحية لأنها مقدسة ... ولكن الضحية لن تصبح مقدسة إذا لم تقتل (١٠) . والذي يهمنا في هذا التعريف هو ذلك البعد المقدس الذي يضيفه جيرار لكبش الفداء والذي يرتفع بعد أن كاد يهوى تماماً .

ونتساءل هنا ... لماذا الضحية ؟ ويرد جيرار في كتابه Le bouc emissaire (كبش الفداء) بأن اختيار ضحية يعتبر في حد ذاته قراراً سياسياً ، موقفاً سياسياً لمجتمع بأكمله . ويقول جيرار : إن كان لابد من ضحية فليمت رجل واحد بدلاً من أن يفنى مجتمع بأكمله (١١) . وهذا التعريف يضفي على الضحية أبعاداً أسطورية ، تلك الضحية البريئة التي تموت من أجل مجتمع مذنب .

ويضيف جيرار ، تماشياً مع هذا المنطلق الفكري أن : هناك أسس لاختيار تلك الضحية . فالضحية غالباً ما تكون من الأقلية ... تحكم عليها الأغلبية في أي مجتمع (١٢) . وكلمة أقلية في حد ذاتها مبنية على التناقض بين المظهر والحقيقة . فالأقلية جزء من المجتمع ولكن مختلفة عنه ، تعيش داخله وتبقى خارجه ، تحاول الانتماء ولكن تفشل في تحقيقه وتبقى دائماً في صراع تولده تلك المفارقات ويؤدي إلى إحساس دائم بالغربة والعزلة .

وسنرى في النصين أن اختيار شخصيات البطلين بلوم وسعيد مرتبط ارتباط مباشر بتعريفنا لضحية المفارقة ، كبش الفداء .

●●●●●

٢ ــ الكاتبان :

جميز جويس وإميل حبيبي مثلان للاغتراب .

أ) جيمز جويس :

ولد جيمز جويس سنة ١٨٨٢ في دبلن عاصمة ايرلندا التي عاش فيها حتى سنة ١٩٠٢ حيث تركها راحلاً إلى فرنسا لأول مرة . وكانت حياته في دبلن تمثل كل القيود التي صمم على تحطيمها كفنان سواء على المستوى الاجتماعي أو الديني أو الفكري أو الأدبي . وعاش جويس معظم حياته مغترباً عن بلده ، متنقلاً بين باريس وترسيت إلا أنه

لم يستطع الانقطاع تماماً عن ايرلندا . ونرى في محاولاته المتكررة للرجوع إليها التي كانت تنتهي بهروبه منها مرة أخرى ، علاقة مبنية على التناقض : الحب والكراهية ـــ الانتماء وعدم الانتماء . ومنذ الصغر كان للواقع السياسي الايرلندي وقعه على الفنان الشاب : خيانة الايرلنديين لزعيمهم بارنيل ، والوجود الانجليز على أرض وطنه . وعلى الرغم من أن جويس عاش خارج ايرلندا إلا أنه ظل يتابع أحداث بلاده من الخارج . وظلت هذه الأحداث وأشباح مدينة دبلن معه لتصبح جزءاً لا يتجزأ من أعماله الفنية . ويقول الدكتور طه محمود أن حياة جويس كانت « مثالاً لاغتراب الفنان » . إلا أننا نرى في اختيار جويس الغربة قراراً سياسياً . حيث إنه رفض أن يبقى في مهب المفارقات ، رفض أن يكون كبش فداء ، أو ضحية مفارقة فاختار لنفسه موقفاً يمكنه من صنع التناقضات وخلق المفارقة : وفي هذا الموقف تذكرة بشخصية ال eiron :

يظل الفنان ، كخالق الكون ، في
ثنايا عمله أو خلقه ، أو بعيداً عنه
أو فوقه ، لا نراه ، بعيداً عن
الوجود ، نقياً لا يبالي ، يقلّم
أظافره [١٣] .

ومن أهم كتابات جويس روايته **صورة للفنان في شبابه ١٩١٦** :
a Portrait of the Artist as a Young Man
يليها ملحمته الشهيرة **يوليس ١٩٢٢ Ulysses** وأخيرا قصته ، التى لا تزال تشغل النقاد ، **فينياجانز ويك ١٩٣٩ Finnigen's Wake** وقد مات جويس سنة ١٩٤١ بعد أن ثبت من خلال أعماله أنه عامود من أعمدة الأدب الحديث ورائد من رواد الرواية المعاصرة . وقد ترجمت أعماله إلى ما يفوق المائة لغة ذلك بجانب الدراسات النقدية التي مازالت تكتب عن أعماله . وعلى الرغم من كل ذلك كان جويس دائماً يقول :

لا تجعلوا مني بطلاً ، فما أنا إلا
إنسان بسيط من الطبقة
الوسطى [١٤] .

ب ـــ إميل حبيبي :

كاتب فلسطيني معاصر ولد سنة ١٩١٩ في فلسطين التي يعيش فيها حتى الآن . عاصر تأسيس دولة إسرائيل سنة ١٩٤٨ على أرضه وعايش عن قرب مخيف المشكلة الفلسطينية بجميع تطوراتها . وإميل حبيبي عضو في الحزب الشيوعي في إسرائيل الذي يعتبر القناة الشرعية الوحيدة التي من خلالها يستطيع العرب ، في داخل إسرائيل ، القيام بأي نوع من النشاط السياسي . وكان حبيبي رئيس تحرير جريدة **الاتحاد** التي تصدر عن

الحزب الشيوعي . وبالإضافة إلى كونه رئيس تحرير الاتحاد فقد كتب العديد من المقالات السياسية فيها .

ومنذ البداية تألق اسم إميل حبيبي في الأوساط الأدبية في العالم العربي . وارتبط اسمه بالمجددين في مجال الرواية العربية المعاصرة . فأعماله تعد نماذج في الخروج عن الأشكال والأساليب التقليدية ولا سيما في عرض مأساة الشعب الفلسطيني وقضيته . واستطاع إميل حبيبي في **الوقائع** على الأخص ، ومن خلال اختياره الشكل الأدبي والأسلوب وشخصية البطل ، أن يحطم النمط التقليدي للأدب الفلسطيني بحيث قدم عملاً يفرض علينا التأمل ويعتبر خطوة جديدة في تاريخ الرواية العربية المعاصرة .

ومن أهم أعمال إميل حبيبي **سداسية الأيام الستة** ١٩٦٩ **والوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** ١٩٧٤ وآخرها **لكع ابن لكع** ١٩٨٠ . وقد ترجمت الدكتورة سلمى الجيوسي بالاشتراك مع تريفور لوجاسيك **الوقائع** إلى الإنجليزية سنة ١٩٨٢ . والترجمة مزودة بمقدمة قصيرة تتناول تاريخ الرواية كشكل أدبي في العالم العربي وتعطي كلمة قصيرة عن إميل حبيبي وخلفيته ثم تحليلاً للنص نفسه وأهميته بالنسبة للأدب العربي المعاصر .

ومن هذه المقدمة القصيرة عن الكاتبين نستطيع أن نُدوّن عدة نقاط نعتبرها متشابهة في حياتهما . فنجد أن الفنانين عاشا حالة اغتراب فرضتها عليهماظروف بلادهما السياسية . وأن الاثنين عانيا من التناقضات التي تنشأ من معاصرة سيطرة أجنبية على أرض الوطن . وأنهما اقتربا بحكم هذه الظروف من أن يصبحا ضحايا المفارقة إلا أنهما بكونهما فنانين يدركان خطورة السقوط في بؤرة المفارقات استطاعا أن يجندا الأدب في التعبير عن المفارقات واختيار شخصيات في أعمالهما تنوب عنهما وتصبح هي ضحية المفارقة ، كبش الفداء المقدس .

●●●●●

تقديم النصين :

أ) يوليس :

تدور أحداث هذه الملحمة الحديثة ، التي إختار لها جويس **الأوديسة** الإغريقية لكي تكون بمثابة الهيكل الشكلي الذي يبني قصته من خلاله ، في يوم واحد ... ذلك اليوم المشهور ١٦ يونيو ١٩١٤ . يوم عادي بأحداثه العادية في حياة رجل عادي ولا يطرأ عليها جميعاً أي تغيير ! ويلتزم جويس بالبنية السطحية للأوديسة : **فيوليس** مقسمة إلى ثلاثة أقسام تحتوي على عدد من الفصول هو ذاته عدد فصول الأوديسة وتحمل جميعها

ذات العناوين التي نجدها في الملحمة الهوميروسية . وتقوم **يوليس** على ثالوث مشابه للثالوث الموجود في الأوديسة من حيث الشخصيات : ستيفن ديدالوس (تلمياك) وليوبولد بلوم (**يوليس**) ومولي بلوم (بنيلوبي) . وكما في **الأوديسة** تنتهي **يوليس** بالتقاء الأدب (بلوم) بالشخصية الروائية التي ترمز إلى الإبن (ستيفن) وعودتهما إلى بنيلوبي (مولي) .

يوليس كما يصفها الدكتور طه محمود « سجل حافل بكل ما حدث لهؤلاء الأشخاص وغيرهم في مدينتهم في مدى ١٨ ساعة تبدأ في الثامنة صباحاً وتنتهي بعد الثانية صباحاً من يوم الجمعة » [١٥] .

ويعتبر الجزء الأول من **يوليس** ربطاً بينها وبين رواية **صور للفنان** . وفي هذا الجزء يركز جويس على ستيفن ديدالوس الشخصية التي إختارها جويس تمثل شبابه . وفي الجزء الثاني يركز الكاتب على بطل بلوم : رجل تعدى سن البطولة ، عادي ، متزوج ، تخونه زوجته وهو على علم بذلك ، يعمل بجريدة في دبلن . وليوبولد بلوم من أصل يهودي كانت أمه سكيرة ومات أبوه منتحراً . لا أصل له ويعيش في أيرلندا في محاولة دائمة للإنتماء إلى مجتمع يرفضه ويحتقره ولو استطاع لصلبه دون أن يرتكب أي ذنب .

وينتقل القاريء مع هذا البطل العادي في أنحاء العاصمة ما بين دورة مياه ومطبخ وجنازة وزيارة في مستشفى ومكتب الجريدة التي يعمل بهاء والمكتبة العامة .. إلخ وينتهي اليوم بالتقاء بلوم بستيفن وعودتهما إلى البيت . وأما الجزء الثالث فيركز على مولي بلوم ، الزوجة الخائنة من خلال منولوجها الداخلي الشهير .

وتتميز **يوليس** بالتفكك الظاهري . وذلك نتيجة لتعدد الأساليب المستخدمة في الوصف والسرد وتنوع التكنيك في القص ما بين إرتداد إلى الماضي Flashback وتيار الوعي stream of consciousness والمنولوج الداخلي interior monologue ... وغيرها .

وإذا كانت صورة الفنان تمثل جويس في شبابه فإن **يوليس** ببطلها الملحمي بلوم ، تمثل جويس في منتصف العمر ، وهذه مقارنة يعقدها معظم النقاد إن لم يكن جميعهم . وهذا الربط بين البطل والكاتب يضفي أبعاداً مهمة عند معالجة جويس لشخصية بلوم . ستتضح لنا هذه الأبعاد في الأجزاء التالية من الدراسة .

ب) الوقائع :

وينقسم هذا النص أيضاً إلى ثلاثة أقسام تشبه التقسيم الكلاسيكي للرحلة في الأوديسة . الجزء الأول بعنوان « يعاد » والثاني « باقية » والثالث « يعاد الثانية »

والأجزاء تحمل أسماء ثلاث شخصيات نسائية تظهر في حياة سعيد البطل ثم تختفي منها . وترمز أسماء هذه الشخصيات ــ وذلك في غنى التعليق ــ إلى فلسطين . وتعود هذه الأجزاء تنقسم إلى أبواب قصيرة هي عبارة عن رسائل كتبها سعيد أو النحس بطل القصة وبعث بها إلى راوي الوقائع الغريبة في فترة إختفائه . وهناك علاقة مباشرة بين بنية هذا النص وبنية المقامة العربية كما نعرفها عند الحريري والهمذاني .

وفي اختيار إميل حبيبي سعيد أبو النحس بطلاً للوقائع تذكرة ببطل المقامات العربية . وكما في المقامة فالربط بين الرسائل التي يسردها الراوي في تلك الأبواب القصيرة هو حياة سعيد على الأرض ومغامراته داخل الدولة الجديدة حتى اختفاؤه مع صاحبه الفضائي .

وتتناول القصة حياة سعيد داخل إسرائيل منذ شبابه ومن خلال الخطابات يتضح للقارىء أن سعيداً وعائلته طالما عملوا في خدمة الدولة الجديدة . وتتميز شخصية سعيد كما نعرفها في الرسائل بالبراءة والسذاجة والجبن . ويتبين لنا من الرسائل أيضاً فصاحة سعيد . وهذه السمات في شخصية تزيده قرباً من ذلك المتسول ، بطل المقامة العربية .

وكانت يعاد الأولى أول حب في حياة سعيد إلا أنه يفشل في الدفاع عنها عندما تعتقلها السلطات الإسرائيلية . وفي الكتاب الثاني يتزوج سعيد باقية التي تنجب له ولاءاً الذي سرعان ما يصبح فدائياً . وتُطلِع باقية سعيداً على سر الكنز الذي أخفته عائلتها إلا أن سعيداً يفشل في اكتشافه . يستمر سعيد في ولائه للدولة حتى بعد أن يخسر ابنه وزوجته باقية بسبب ذلك . إلا أنه سرعان ما يتضح له أن ولاءه للدولة لن ينجيّه ويجد نفسه في السجن ظلماً ويلاقي فيه ألواناً من العذاب . وفي السجن يقابل سعيداً آخر ، شخصيته على نقيض شخصية بطلنا . وهذا اللقاء هو الذي يولد اليقظة عند سعيد أبو النحس ويجعله يثور على نفسه . وعلى الرغم من يقظته هذه فهو يفشل للمرة الثانية في الدفاع عن يعاد الثانية ، إبنة يعاد الأولى ، ويقف مكتوف اليدين عند اعتقالها . وتنتهي القصة بقرار يتخذه سعيد وهو الاختفاء مع صاحبه الفضائي والتحليق فوق رؤوس الجميع بعد أن فشل في النزول من فوق « خازوق الوهم » .

وتتسم هذه الرواية بنوع من الهلوسة العام يحاكي الواقع النفسي والسياسي الذي يعاصره البطل سعيد والكاتب إميل حبيبي في آن واحد . ولذا نجد أن النص حافل بتكنيك الإرتداد إلى الماضي والانحرافات digressions عن سير الخط القصصي الرئيسي وهذا كله يضفي على النص طابع من التفكك .

●●●●●

المفارقة في نصي يوليس و الوقائع :

أ) تفاعلية النصوص :

من خلال هذا العرض القصير للنصين يتضح لنا في إطار هذه المقارنة أنه يوجد عنصر محوري واحد في بناء هذين النصين عن طريقة تتحقق المفارقة . إن النصين يتسمان بظاهرة أسماها الناقد الفرنسي جيرار جونيت بظاهرة التضمين النصي (١٦) transtextuality . وقد استخدم جونيت هذا المصطلح للتعبير عن العلاقة التي تنشأ بين نص معين ومجموعة من النصوص الأخرى في تراث الكاتب القومي أو التراث العالمي عامة . وهذا الحديث يرجعنا مرة أخرى إلى تعليق الدكتورة سيزا وتعريفها للمفارقة على أنها موقف من التراث يتجلى في إعادة صياغته وتفسيره وتحويله .

وقد أشرنا إلى أن الكاتبين جويس وحبيبي قد استخدما شكلين أدبين كلاسيكيين اختارا أن يجعلاهما هيكلاً لبناء نصيهما . هذان الشكلان هما الملحمة والمقامة . وهذا الاختيار يولّد تفاعلاً بين النص الحديث والنصوص الأصلية حيث أن النصوص تنتمي إلى حقبات تاريخية مختلفة لها مفاهيم وأيدولوجيات متباينة .

وعن طريق استخدام الكاتبين لهذين الشكلين الكلاسيكيين استطاعا أن يخلقا ما نسميه بالموازنة المعكوسة inverted parallelism بين نصيهما والنصوص الأصلية . ومن هنا تتفجر المفارقة في نصي **يوليس والوقائع** على مستوى البنية وأسلوب التعبير وأساليب السرد .

وتنتمي **الأوديسة** (كما يدل العنوان) وكذلك نصا **يوليس والوقائع** إلى ما يطلق عليه إسم : quest literature ويركز هذا النوع من الأدب على رحلة البطل . والرحلة نفسها مقسمة إلى ثلاثة أقسام : نقطة **بداية** ثم **الرحلة** نفسها ثم **العودة** . وهذا هو التقسيم الثلاثي الموجود في **الأوديسة** والذي يعتبر الهيكل العام لها . وقد أشرنا إلى أن نصي **يوليس والوقائع يلتزمان بهذا التقسيم الثلاثي . إلا أن الموازنة التي تقوم بين النصين والأوديسة** موازنة معكوسة مبينة على التناقض بين المظهر (التقسيم الثلاثي في الأوديسة) والحقيقة (التقسم الثلاثي في النصين المعاصرين) .

وحيث أننا تكلمنا عن بداية الرحلة / الرحلة نفسها / ونهاية الرحلة أي العودة فيجب أن نشير إلى أن هذا التقسيم تسلسل منطقي وزمني تترابط فيه الأحداث عن طريق المبدأ المتعارف عليه : الفعل ورد الفعل .

فإذا نظرنا إلى **يوليس** سنجد أن التقسيم الثلاثي على مستوى البنية موازٍ **للأوديسة** ، ملتزم بها حتى من حيث عناوين الأبواب . إلا أن رحلة بلوم تختلف كثيراً عن رحلة البطل

الملحمي يوليس . فرحلة بلوم تبدأ وتنتهي في يوم واحد على خلاف ما نراه في الأوديسة ونجدها لا تعتمد على ذلك التسلسل المنطقي القائم على الفعل ورد الفعل . بل تتالى الأحداث وتتزاحم دون اعتبار للزمن التسلسلي وتعطي إحساساً بالتفكك العام .

ونرى أيضاً أن الفصول الموجودة في الأبواب الثلاثة تحمل عناوين النصوص في **الأوديسة** . إلا أن فصول **يوليس** تحمل العناوين دون المغامرات البطولية للبطل الملحمي . فبدلاً من مغامرات البطل ، يصف لنا جويس بطلنا وهو يتبرّز :

وفي منتصف الطريق ، وقد ضعفت
مقاومته ، سمح لأمعائه أن تفرغ
نفسها بهدوء وهو يقرأ بصبر ...
وأخذ يقرأ وهو جالس بهدوء فوق
رائحته المتصاعدة .

وهنا أيضاً نلاحظ التناقض بين المظهر (استخدام عناوين فصول **الأوديسة**) والحقيقة (عدم الالتزام بما تتضمنه تلك الفصول .

وفي **الوقائع** نرى أن التقسيم الثلاثي يعمل على نفس المستوى المتواجد في **يوليس** حيث أن رحلة سعيد يغلب عليها طابع الهلوسة والتفكك بحيث أنه يصبح على القارىء إعادة ترتيب الأمور ليخلق لنفسه رحلة لها بداية ونهاية . وكما ذكرنا من قبل فإن النص يتسم بالانحرافات عن الخط القصصي الرئيسي بحيث تذوب فيه العلاقات المبنية على الفعل ورد الفعل .

وبينما تنتهي الأوديسة برجوع **يوليس** وطرده للمعجبين بينيلوبي ، نجد أن النصين **يوليس** **والوقائع** لا ينتهيان على الرغم من التقسيم الثلاثي الظاهري الذي ينتهي بانتهاء الرحلة . فانتهاء رحلة بلوم ليس بانتهاء فهو سيصبح على يوم جديد لن تختلف أحداثه كثيراً عما رأيناه يوم ١٦ يونيو ١٩١٤ . إذن فهناك حركة دائرية . **والوقائع** تحقق نفس الحركة الدائرية على مستو آخر . فالنص يبدأ برسائل كتبت بعد اختفاء سعيد وينتهي بأننا لا نعرف حتى إذا كان هناك من كان إسمه سعيد أبو النحس ولا يبقى لدينا إلا إعادة قراءة الرسائل ربما نجد حلاً .

وتتجلى المفارقة في النصين على مستو آخر وهو التناقض الواضح الجلي بين موضوع النص والشكل الأدبي الذي يختاره الكاتب لصياغة هذا الموضوع . ففي **يوليس** نجد أن جويس اختار الملحمة الكلاسيكية كشكلاً أو هيكلاً . إلا أن الأشكال الأدبية لها خصائصها التي تتسم بها . والأوديسة كما في الإلياذة ، تحكي قصة بطل له مكانته في

المجتمع ، فهو ملك .... مصيره مهم ومرتبط بأمن الدولة بأكملها . إذ أن الملحمة دائماً ما تتعامل مع مواضيع لها ثقلها وكثيراً ما ترتبط بمصير الشعوب وليس فقط بمصير الأشخاص . ويأخذ جويس هذا الشكل الكلاسيكي بدلالاته المتعارف عليها ليقدم من خلاله يوما في حياة رجل عادي .

والوقائع تعكس الأمور . فنجد أن حبيبي قد اختار المقامة العربية هيكلاً لعمله . والمقامة كشكل أدبي تتميز بالخفة وعدم الجدية . فهذا الشكل الأدبي في النثر العربي يتميز باستخدام اللغة أولاً ، أي أن البلاغة والبيان من أهم أعمدته . المقامة تعتمد على البلاغة وموضوعها لا يخرج عن مغامرة يقوم بها المتسول بطل المقامة قد تبعث على الضحك . فإذ بإميل حبيبي يختار هذا الشكل المتميز بعدم الجدية لكي يعرض من خلاله قضية مأساوية كقضية الشعب الفلسطيني .

ب) **الأسلوب :**

أما على مستوى الأسلوب فنجد أن نص **يوليس** ملىء بأساليب متنوعة في السرد وهذا من أسباب تفكك النص على المستوى السطحي . إلا أن وجود هذه الأساليب المختلفة في نص جويس هو الذي يخلق جزءاً كبيراً من المفارقة اللفظية .

ولنأخذ على سبيل المثال الفصل السابع حيث يستخدم جويس أسلوب الجريدة لسرد واقعة ذهاب بطلة بلوم إلى مكتب الجريدة التي يعمل بها (The Freeman) . ينقسم هذا الفصل إلى مجموعة من العناوين مكتوبة بأسلوب الجرائد اليومية ويلي كل عنوان فقرة تتضمن بعض أحداث ذلك اليوم (١٦ يونيو) وهي أيضاً مكتوبة بلغة الجرائد . واستخدام جويس لأسلوب الجريدة في نصه يخلق مفارقة حيث إن الأحداث التي يعرضها من خلال ذلك الأسلوب تتعارض مع الأسلوب المستخدم لسردها .... وذلك يخلق محاكاة ساخرة [١٨] بين النص ذاته وأسلوب الجريدة عامة ؛ حيث إنها بمثابة موقف من تراث الإنسان وحضارته .

وفي الفصل التاسع حيث يقوم بلوم بزيارة المستشفى نجد أن الراوي يستخدم أسلوب العصر الإليزابيثي المتسم بالثقل والتراكيب الغريبة على اللغة المعاصرة وذلك لسرد أحداث هذا الجزء . وهنا أيضاً نجد لوناً من ألوان المحاكاة التهكمية حيث إن تناقضاً واضحاً بين الموقف والأسلوب المستخدم لوصف هذا الموقف .

أما عن تراكم كل هذه الأساليب في نص واحد فذلك يخلق مفارقة يعتبر القاريء جزءاً منها . فالقاريء يقترب في موقفه من موقف « ضحية المفارقة » حيث إنه في مواجهة نص قد يعتبره « رواية » (بكل ما تحمله هذه الكلمة من خصائص تميز هذا الشكل الأدبي) وقد يقرأه « في براءة » مترقباً تلك الخصائص المتعارف عليها في الرواية التقليدية

ليجد نفسه أمام نص يتعارض مع كل ترقباته ويتناقض مع عديد في خصائص الرواية .

أما عن **الوقائع** فنجد أن هذا النص أيضاً يمثل هو الآخر ، نموذجاً من نماذج المفارقة اللفظية . ومن الأشياء التي قد تلفت النظر في النصر استخدام إميل حبيبي لحرف « الفاء » للربط بين الأحداث ربطاً منطقياً فيه تسلسل وقائم على الفعل ورد الفعل . بينما الأحداث في الواقع غير مرتبطة إرتباطاً منطقياً وغير قائمة على أساس الزمن المتسلسل . وفي هذا الاستخدام المفرط لحرف الفاء تناقض واضح بين المظهر والحقيقة .

فصرت أكل في مطعم كيوورك
حتى وجد لي أعضاء اللجنة بيتاً
مهجوراً من بيوت عرب حيفا .
فجاء الجنود المسرحون وطردوني
من هذا البيت **ف**اشتغلت زعيم عمال
في اتحاد عمال فلسطين (١٩) .

فإذا نظرنا إلى أول فعلين مرتبطين « بالفاء » (فصرت) و (فجاء) نجد أن بينهما تسلسلاً منطقياً أما ثالثهما الذي يقترن أيضاً « بالفاء » ويعطي إحساساً خاطئاً باعتباره أيضاً جزءاً من التسلسل (فاشتغلت) فهذا الفعل يقدم بمثابة نتيجة لما سبق إلا أنها نتيجة غير منطقية .

وهناك مفارقة واضحة بين الأحداث والأسلوب المستخدم في عرضها بشكل عام . يقول سعيدد أبو النحس في أسلوبه الساذج الذي يميز النص إنه عندما دخل حيفا رحبوا به في « مدينة إسرائيل » وأنه ظن في بدء الأمر أنهم قد غيروا إسم المدينة من (حيفا) إلى (إسرائيل) إلا أنه اكتشف فيما بعد أن كلمة (مدينة) في العبرية تعني (دولة) ! (٢٠) ولا يفوتنا هنا الفمارقة الواضحة بين المظهر والحقيقة ، مفارقة قد تثير الضحك ولكنه الضحك « الناتج عن التوتر » .

ونجد أن حبيبي أيضاً يجعل القاريء جزءاً من المفارقة . فهو يقدم « سعيد » من خلال هذا الأسلوب البسيط والساذج لكننا كثيراً ما نرى أن وراء بساطة هذا الأسلوب رجل مدرك لخطورة الموقف خاصة وأن الرسائل كتبت بعد إختفائه أي بعد يقظته . وهذا البعد لشخصية سعيد يجعل القاريء في موضع ضحية المفارقة :

ألم يكتب شاعركم الجليلي
.....
سأبقى دائماً أحضر
جميع فصول مأساتي

وكل مراحل النكبة
من الحبة
إلى القبة
على زيتونة
في ساحة الدار ؟

فإلامَ يظل يحفر وتظل سنو النسيان تعبر وتمحو ؟
ومتى سيقرأ لنا المكتوب على
الزيتونة ؟ وهل بقيت زيتونة في
الدار ؟ (٢١)

وفي هذه الفقرة نرى المفارقة على مستويات مختلفة . فهو يبدأ بفصل نفسه عن الآخرين (شاعركم) ثم يرجع فيتساءل عن قيمة ذلك الشعر وفاعليته وقدرته على التعبير عن الواقع . وهذا ما يخلق المفارقة : مظهر سعيد الساذج وحقيقة إدراكه للموقف وقدرة الكاتب على الجمع بين الاثنين من خلال الأسلوب وطريقة التعبير . ومن وجهة نظر أخرى فالفقرة تعتبر موقفاً لاذعاً إزاء الأدب الفلسطيني عامة والأسلوب التقليدي المستخدم في عرض القضية الفلسطينية . وهنا يتضح أن إستخدام حبيبي للمفارقة على هذا المستوى يخلق منها أداة تحريض ذهني حيث إنه يوجه أسئلة مباشرة إلى القاريء تبعث على التأمل والمراجعة .

●●●●●

ب) البطل اللابطولي : ضحية المفارقة وكبش الفداء :

إن البطل اللابطولي أصبح من أهم العلامات المميزة للرواية الحديثة حيث أنه يمثل عصراً يقسم هو أيضاً باللابطولية . وفي اختيار جويس لليوبولد بلوم ، وحبيبي لسعيد أبو النحس كأبطال تأكيد على هذا الرأي . فنجدها يمثلان الإنسان العادي إنهما أي إنسان وكل إنسان في آن واحد . إلا أنه يمكننا أن نضيف هنا أن شخصيتا بلوم وسعيد تعتبران من أكثر الشخصيات تعقيداً من حيث مفهوم اللابطولة . فهما يتميزان بتعدد الأوجه وتباينها وفي غالب الأحيان تناقضها .

وقد أشرنا من قبل إلى أنَّ بلوم وسعيد مرتبطان ارتباطاً مباشراً ببطلي الملحمة والمقامة : الأول يتسم بالبطولة والثاني يتسم باللابطولة ، فهو المتسول البليغ . وفي حقيقة الأمر هناك أيضاً إرتباط بين البطل الملحمي وبطل المقامة . فالإثنان هائمان على وجه الأرض في رحلة والاثنان يعتمدان على البلاغة والفصاحة والدهاء من أجل أن يحييا . إذن فهما على قدر كبير من الوعي والإدراك حيث أن الدهاء لا يتحقق إلا بالإدراك أولاً .

وهناك نوع ثالث من الأبطال يرتبط هو أيضاً بالبطل الملحمي الكلاسيكي وببطل المقامة العربية . وهذا النوع من الأبطال هو الشخصية التي نجدها في رواية البيكارسك picaresque novel الأسبانية والتي ظهرت في القرن السادس عشر وترجع أصولها إلى المقامة العربية فعلاً . وشخصية بطل رواية البيكارسك لها سمات مشتركة مع بطل المقامة . فهو أيضاً نوع من أنواع المتسولين ، ويعيش في مجتمع يرفضه ويرفض تسوله . فيصبح موقفه متناقضاً : إذ يعيش في داخل مجتمع ولكنه يظل على هامشه بحيث يستطيع أن يمدنا بوجهتي نظر : واحدة من الداخل ـــ بكونه جزء من المجتمع ، وواحدة من الخارج بكونه هو أيضاً متفرج مثلنا .

وتتلاحم كل هذه العوامل والسمات لتكوّن لنا شخصيتين مثل بلوم وسعيد لهما أبعاد متناقضة . فهم يثيرون الضحك تارة ثم لا يلبثون أن يرتقوا إلى الأسطورية كأبطال تارة أخرى . وذلك ناتج من المفارقات الموجودة في مكوناتها ولنبدأ بإسميهما :

ليوبولد بلوم وسعيد أبو النحس المتشائل إسمان يجمعان بين المتناقضات وفي نفس الوقت يعتبران تلخيصاً للشخصيتين . ففي اسم بلوم هناك تناقض بين ليو (أسد) وبلوم (زهرة تتفتح) فالإسم يجمع بين الشراسة والوداعة في آن واحد ونستطيع القول بأن بلوم هو الأسد الوديع بحق وهذا في حد ذاته مفارقة . فهو بطل الملحمة ، هو الأسد . إلا أنه بطل تخونه زوجته وهو يعلم ، ويضطهده المجتمع الذي يعيش فيه لأنه يهودي فلا يثور . وسعيد يجمع أيضاً بين الضدين : السعيد والنحس ، التفاؤل والتشاؤم . ويقول سعيد عن نفسه : « إن إسمي يطابق رسمي » [٢٢] أي أنه هو نفسه مدرك بالتناقضات في شخصية .

وهذا التناقض الذي يبدأ مع الأسماء يمتد إلى نواح عديدة من شخصية بلوم وسعيد . ونراهما يقتربان منن شخصية البطل في رواية البيكارسيك الأسبانية . فبلوم يهودي يعيش في ايرلندا أي أنه يمثل أقلية قليلة جداً من ناحية ولأنه من أقلية فهو يعيش على هامش المجتمع من ناحية أخرى . فهو في موقف يعطي الانطباع بوجهتي نظر : داخلية بكونه يتعامل مع هذا المجتمع وخارجية حيث إنه أيضاً يرقب هذا المجتمع عن بعد . وموقف سعيد لا يختلف عن موقف بلوم فهو فلسطيني يعيش داخل الدولة الجديدة ويعمل في خدمتها وهذا موقف بالطبع لا يخلو من المفارقات ويجعل سعيداً في مكانة تمكنه من ازدواج الرؤية أيضاً .

وكون البطلين في موقف لا يمكنهما من الانتماء أو عدمه فهما يصبحان ضحية للمفارقة victims of irony ونرى أن في فصل العملاق (The Cyclops) في **يوليس** يُبدي الراوي في ذلك الفصل استعداده لصلب بلوم . وهنا تتحقق في بلوم شخصية

الفارماكوس (البريء / المذنب في آن واحد . فهو لم يرتكب شيئاً يستحق عليه الصلب . ولكنه مذنب لأنه جزء من مجتمع حكم عليه بالصلب .

ويقع سعيد في موقف مشابه . فهو يدخل السجن ويعذب دون أن يرتكب ذنباً ، يدخل السجن لأن أصول الديمقراطية في الدولة الجديدة « تحول دون حبس الطفل » [٢٣] فيدخل هو عوضاً عنه . وهنا أيضاً نرى التضاد بين البراءة والذنب .

وهذان الموقفان يذكرانا بتفسير رينيه جيرار لضرورة وجود ضحية والأسس التي عليها يختار المجتمع تلك الضحية . ونجد أن بلوم وسعيد يمثلان كل ما يتطلبه المجتمع للحكم عليهم ، فهما يمثلان الأقلية .

وعلى الرغم من الاضطهاد الذي يلاقيه البطلان فهما في سعي مستمر للانتماء . عندما يُسأل بلوم عن بلده يرد على العملاق : « إيرلندا ... لقد ولدت هنا . أيرلندا » [٢٤] أما سعيد فيضحي حتى بابنه وزوجته حرصاً على ولائه للدولة التي تزجّ به في السجن .

وقد نسأل أنفسنا بعد هذه الصورة التي رسمناها للبطلين كيف يمكن لشخصيتين تتمثل فيها كل هذه العناصر من اللابطولة أن ترتقيا إلى الأسطورية . ويجيء الرد : الإدراك ... الإدراك هو الذي ينقذ بلوم وسعيد من الهبوط إلى هوة المهرّج . فالبطلان يدركان أنهما كبشاً فداء . والنصان فيهما أمثلة على هذا الإدراك . ليس هذا فحسب بل أنهما هما اللذان يتمثلان الأسطورية والقدسية في نفسيهما وذلك بالطبع إلى جانب ما يشير إليه النصان . فيقول بلوم في فصل العملاق عندما يشتد الهجوم عليه :

وأنا أنتمي إلى شعب أيضاً ....
مكروه ومضطهد . حتى الآن . في
هذه الدقيقـــــة . في هذه
اللحظة [٢٥] .

وفي هذه الكلمات إدراك ووعي بموقفه في ذلك المجتمع . وإحساس بعزلته وغربته وعدم إنتمائه . وفي فصل آخر يضفي بلوم على نفسه تلك الأسطورية التي تحدثنا عنها فيقول واصفاً موقفه : « أنا رجل يُساء فهمه ، إنهم يصنعون مني كبش فداء » [٢٦] وصنعه لنفسه بكبش الفداء له دلالاته حيث أن كبش الفداء في حد ذاته مرتبط بالأساطير ومقدس كما يقول جيرار في كتابه La violence et le sacré

أما سعيد فهو أيضاً مدرك موقفه ولكن إدراك سعيد لموقفه يجيء بعد يقظة ، ينقصها بلوم . ولنشرح هذه النقطة بالذات . في نص **الوقائع** نعرف منذ البداية أن الرسائل التي

وصلت الراوي ، كتبها سعيد أبو النحس بعد اختفائه :

كتب إلي سعيد أبو النحس المتشائل
قال : أبلغ عني أعجب ما وقع
لإنسان منذ عصر موسى وقيامة
عيسى ....
أما بعد فقد اختفيت . ولكنني لم
أمت .... (٢٧)

ونحن نعرف أيضاً أن المقابلة التي تمت بين سعيد أبو النحس وسعيد الفدائي في سجن في إسرائيل تمت قبل اختفاء سعيد . وأن هذه المقابلة كان لها وقعها على سعيد أبو النحس وأنها أحدثت تغييراً في شخصيته ... ففي سجنه مع نفسه ، قابل ذلك الشطر الآخر من سعيد .... ذلك الشطر الذي طالما كان غائباً عن نظره . ومن هنا تجيء اليقظة ... تلك اليقظة التي لا نراها في شخصية بلوم الذي يعود إلى منزله مساء مع ستيفن حيث زوجته الخائنة .

إذن عندما يصف سعيد نفسه بقوله : « أنا النذل يامحترم » (٢٨) يجيء هذا الوصف بعد إدراك لموقفه . وهذا الإدراك ناتج عن يقظته . وكما يفعل بلوم ، فإن سعيداً أيضاً يصف نفسه كضحية :

حلّوا عني واركبو غيري (٢٩)

وفي فقرة أخرى عند مقابلته مع سعيد الفدائي في السجن يقول :

قال : فدائي ولاجيء وأنت ؟
فتحيرت في هويتي . كيف أنتسب
أمام هذا الجلال المسجن ... هل
أقول إنني كبش ومقيم ؟ (٣٠)

ومن المفارقات التي تميز الضحية أيضاً أنها مختارة ولكنها ستقتل ... وطالما ارتبطت الضحية وكبش الفداء بالمسيح نفسه ، المسيح الذي هو المنقذ والضحية في آن واحد . ونحن نرى الشخصيتين قريبتين من هذه الصورة للمسيح المنقذ الذي يُضحيٌّ به ككبش فداء . ويقول بلوم عاقداً مقارنة صريحة بين نفسه والمسيح :

لقد كان مندلسون يهودياً وكارك
ماركس وميركادينت وسبينوزا ، وكان
المسيح يهودياً . لقد كان إلهكم

يهودياً . لقد كان المسيح يهودياً
مثلي [٣١] .

ويقول سعيد واصفاً موقفه :

ولكنني وحقك ، مختار من
المخاتير [٣٢] .

ونرى في هاتين الشخصيتين زاوية أخرى تقربها من صورة المسيح ... الحب الإنساني ، يقول بلوم .

ــ هذه ليست حياة للرجال والنساء
تسفيه وكراهية . وكلنا يعلم أن
الحياة في الحقيقة عكس ذلك .
ــ ماذا إذن ؟ يقول ألج
ــ الحب ، يقول بلوم [٣٣] .

وفي نفس الصدى نسمع سعيداً يقول لطفل يهودي صغير جاء ليجلس جانبه على شاطيء النهر ليسأله عن السمكة الذهبية التي تتكلم :

ــ والسمك الصغير ، هل يفهم
العبرية ؟
ــ يفهم العبرية والعربية وكل
اللغات . إن البحار واسعة
ومتصلة . ليس عليها حدود
وتتسع لكل السمك [٣٤] .

وحيث إن فكرة الكبش ممزوجة بفكرة المختار تجيء في مرحلة متقدمة في النصين على السواء فيجب أن تتحقق فكرة الضحية حتى لو في خيال الشخصية . الضحية التي ستموت لتنقذ المختار الذي سينير الطريق :

وأعدكم بكلمة بلوم انكم في وقت
قريب ستدخلون المدينة الذهبية التي
ستكون بلومرسليم الجديدة [٣٥] .

هكذا يرى بلوم نفسه في أثناء هلوسته ، ثم يستمر :

وجاء صوت من السماء ينادي
Elijah, Elijah وأجاب بصيحة
واحدة Adonai ! Abba ورأوه

حتى هو ، بن بلوم Elijah بين
سحب من الملائكة وهو يصعد إلى
وهج النور .... (٣٦)

ومن خلال هذه الفقرات نرى أن بلوم قد أصبح بالفعل Elijah النبي اليهودي وأنه هو الآخر يختفي مثله لا يموت بل لأنه مختار .

وفي الوقائع نرى أن ما يحدث لسعيد أبو النحس مشابهاً لذلك . فهو منذ البداية قرر ألا يموت كأهله مقوس الظهر باحثاً عن الكنز بين قدميه ...

رحت أبحث عنه فيما فوق ، في هذا
الفضاء الذي لا نهاية له : في هذا :
« البحر بلا ساحل » كما وصفه
محي الدين ابن عربي (٣٧) .

وفي هذه الفقرة نلحظ استخدام سعيد لكلام ابن عربي وهو من أعلام الصوفية ، الصوفية التي ترتبط ارتباطاً مباشراً بالاختفاء والتجلي ... وعندما يقدم صاحب سعيد الفضائي نفسه على أنه « المهدي » و « الإمام » « المنقذ » (٣٨) تكتمل الصورة لدينا ، ويختفي سعيد تاركاً وراءه هذه الرسائل .

●●●●●

بقي أن نقول كلمة عن تأثير المفارقة على القارىء نفسه . فالمفارقة يمكن أن تكون تحريضاً ذهنياً ، أداة تفرض التأمل والمراجعة . وفي الحقيقة أن استخدام المفارقة بنوعيها : المفارقة اللفظية ومفارقة الموقف في يوليس والوقائع له أثره ووقعه على المظهر والحقيقة على الضحك إلا أنه الضحك المقترن بالوعي .

●●●●●

سامية محرز

هوامش البحث

1. D. C. Muecke, "Irony", in **The Critical Idiom, Ed.**, John D. Jump (London: Methoem, 1976), p. 80.
2. Muecke, **Irony**, p. 14.

3. M. H Abrams, **Aglossary of Literary Terms** (New York: Rinehart and Winston, 1971) p. 80.
4. Muecke, p. 14.
5. Ibid., p. 80.
6. Northrop Frye, **Anatomy of Critisim** (Princeton: Princeton Univ. Press, 1957), p. 14.
7. Muecke, pp. 25, 50-51.
8. سيزا قاسم ، « المفارقة في القصّ العربي المعاصر » في **فصول : الرواية وفن القص** ، (القاهرة : الهيئة العامة للكتاب ، ١٩٨٢) المجلد الثاني ــ العدد الثاني ــ مارس ١٩٨٢ ص ١٤٤ .
9. سيزا قاسم ، **المفارقة** ، ص ١٤١
10. René Girard, La Violence et Le Sacré, Bernard Grasset, Paris, 1972 p.9.
11. René Girard, **Le Bouc Emissaire,** (Editions Grasset & Fasquelle, Paris, 1982) p. 30.
12. René Giraed, **Le Bouc Emissaire,** p. 30.
13. طه محمود طه ، موسوعة جيمس جويس ، (بيروت : دار القلم ، ١٩٧٥) ص ٢
14. طه محمود طه ، جيمس **جويس** ، ص ٩
15. طه محمود طه ، ص ٢٣٤
16. سيزا قاسم ، المفارقة ، ص ١٤٤
17. طه محمود طه ، ص ٣١٣
18. Ibid., P.35.
19. إميل حبيبي ، **الوقائع الغريبة في اختفاء سعد أبو النحس المتشائل** ، (بيروت : دار ابن خلدون ، ١٩٧٤) ص ٥٧ .
20 — إميل حبيبي ، **الوقائع** ، ص ٥٦/٥٧
21 .— اميل جبيبي ص ٣٤ .
22 — Ibid., p. 18.
23 — Ibid., p. 133.
24. James Joyce, **Ulysses,** (New York: Random House, 1961), p. 331.
25. James Joyce, **Ulysses,** p. 332.
26. Joyce, p. 457.
27. اميل حبيبى ، ص ١٣
28. Ibid., p. 13.

29. Ibid., p. 177.

30. اميل حبيبي ، ص ١٧١

31. طه محمود طه ، ص ٤٨٤

32. اميل حبيبي ، ص ١٠

33. Joyce, p. 333.

34. اميل حبيبي ، ص ١٤٦

35. Joyce, p. 484.

36. Ibid., p. 486.

37. اميل حبيبي ، ص ٤٢

38. Ibid., p.53.

39. ترجمة كتاب **الوقائع** ظهرت تحت العنوان التالي :

Salma Khadra Jayyusi, **The Secret Life of Saeed The Ill - Fated Pessoptimist,** (New York: Vantage Press, 1982)

اللغة بين الرؤية الحديثة والرؤية النيوكلاسيكية

كلـود أودبـير

Language and Vision : Modern and Neoclassical

Claude Audebert

A reader who has a certain practice of literary texts can tell with a minimal margin of error to which period they belong, even if confronted with a text whose author is unknown to him. Many elements enter in his evaluation. One of the most important in our view, is the writer's use of language both from the point of view of grammaticality and expressivity, and this, independently of his individual style. In other words it is claimed here that "écriture" is determined by the collective use of language at a given time. This is by no means a new idea but, commonly assumed, it is rarely proven through the study of actual texts. What seems important to show is where and how modifications, and shifts occur. Two texts have been compared here in order to show one aspect of possible change in "ecriture" within a span of forty years of time. Both deal with the death of a relative : Taha Husayn, in **Al-Ayyam** (1928) narrates the death of his young sister; Magid Tobia'in **Kull al-Rijal Kull al-Nissa'** from the collection of short stories **Khams Jara'id Lam Tuqra'** (1970) presents the narrator coming home to find his mother dead and about to be buried. A great deal could be said about which aspect of the subject is emphasized by the writer and which links it with a literary historical moment. The approach chosen here however is syntactical and deals more specifically with logical relations between the facts which compose the stuff of the narrative as expressed by coordination, subordination or the lack of them, as well as by the expression of time and the main lines of the logical organization of both narratives.

This study is an attempt which should be extended if we wish to shed light on the transformations that Arabic undergoes nowadays in order to create and convey a new literary vision.

مقدمـــة

هذا البحث نتيجة تساؤل الح عليّ منذ فترة وهو يمس تجربتنا مع النصوص الأدبية وغيرها والسؤال هو :

ما الذى يجعلنا نعرف بطريقة « عفوية » دون أن نخطىء كثيرا الفترة التاريخية التى ينتمى اليها نص أدبى وما هى الخصائص والمميزات التى تجعلنا قادرين على تحديد هذه الفترة ؟

هل هناك ملامح تخص جيلا معينا فضلا عن جيل آخر وما هى المفاهيم وأنماط التفكير السائدة فى زمن ما والتى تفرض نفسها على الكاتب وذلك بصرف النظر عن اسلوبه الشخصى ؟

وإذا أردنا إبراز هذه الفروق فما هى العناصر التى يمكننا أن نتناولها بالبحث ؟ وما هى النقاط الأساسية وما هى الثانوية ؟ هل هو اختيار الموضوع ؟ أم هو طريقة معالجته ؟ لا شك أن السؤال الذى طرحناه أوسع من أن يسمح لنا بحل المشكلة .

وللتغلب على بعض الصعوبات وتفاديها فى الوقت ذاته اخترنا نصين يشتركان فى الموضوع ويشتركان أيضا فى الشكل الأدبى والجنس الأدبى إذ أن أحدهما قصة قصيرة والآخر جزء من رواية أو ترجمة ذاتية .

أولهما قصة وفاة أخت طه حسين وهى مقتبسة من كتاب **الآيــام** [1] والثانية عن وفاة أم الراوى فى قصة مجيد طوبيا بعنوان **كل الرجال وكل النساء** [2] .

والقصتان تختلفان اختلافا جذريا رغم موضوعهما الذى يكاد يكون مشتركا . وذلك يرجع إلى عدة أسباب لن نتكلم إلا عن بعضها لبيان أوجه الخلاف بين المؤلفين فى أصول الكتابة .

فنحن بصدد قصتين : الأولى قصة قصيرة والثانية قصة أطول إذ أنها مقتبسة من باب من كتاب « الأيام » .

وأعتقد أن المقارنة ممكنه هنا رغم فرق الكتابة أى الفرق القائم بين رواية وبين قصة قصيرة . ذلك أن أى قصة تخضع لقوانين معينة ويحتاج مؤلفها إلى مجموعة من الأشكال والأدوات التعبيرية لبناء قصته .

— أولها السرد بالذات وهو يتكون من أحداث تتبع فيما بينها منطقا معينا .

ولن نطيل الكلام فى بحثنا هذا عن ذلك المنطق إذ أنه معروف وقد قتل بحثا .

ـــ السرد يقوم على وحدات تجمع بين أحداث تقع فى الزمان والمكان فعلى المؤلف أن يحدد زمان هذه الأحداث ومكانها وأن يربط بينهما وله فى ذلك أن يختار الطريقة التى يراها مناسبة فى الربط أو فى عدم الربط (الظاهرى) وعليه أن يربط بين هذه الوحدات أيضاً .

ـــ وطبعا الكاتب يستعمل لغة تخضع أيضا لقوانينها الخاصة . وفى كل لغة أدوات متخصصة للتعبير عن الربط بين أجزاء الكلام من أمثال حروف العطف بطريقة مختلفة الحروف التى تنصب الفعل مثل (أنْ) أو تدخل على الجملة الاسمية مثل إنْ أو أنّ وكذلك ظروف الزمان والمكان التى تحدد على مستوى آخر وقوع حدث أو فعل معين .

وكما سنرى فإن كل مؤلف يجد للربط بين الوحدات الكبرى وسائل أخرى من أوضحها شكلا التكرار بمختلف أشكاله .

ويبدو لنا أن تلك القصتين تختلفان أساسا بسبب الطرق التى طبقها كل من المؤلفين فى ربط الوحدات السردية بعضها ببعض من جهة ثم فى طرق الربط بين الأحداث بعضها ببعض من جهة أخرى . وطرق الربط بين الأحداث تشمل الربط أو عدم الربط بين الجمل على مستوى المعنى .

وبما أن الأحداث تقع فى الزمان والمكان فعلى الكاتب أن يختار ترتيبا عاما لهذه الأحداث . ومن الترتيبات المعروفة الترتيب الزمنى التسلسلى (Chronological) الذى يوازى ما نألفه فى الواقع ويتمشى معه .

فالقصة لها بداية ووسط ونهاية وهى تتبع هذه المراحل بالتدريج وكل من طه حسين ومجيد طوبيا اختار هذا النوع من الترتيب . فمثلا فى القصة المقتبسة من كتاب **الأيام** ، تمرض أخت الصبى ذات يوم فيزداد فتورها خلال ثلاثة أيام وفى اليوم الرابع تتوفى. واختار المؤلف أن يسرد مجرى الحوادث يوما بعد يوم حتى اليوم الحاسم ثم أضاف إلى القصة نوعا من الخاتمة يتناول فيها ما حدث بعد وفاة الصبية .

أما مجيد طوبيا فقد اختار كذلك ترتيبا متسلسلا إذ يبدأ قصته بوصول الراوى الى بيته بعد أن اخبر بوفاة امه ثم يشاهد ويشترك فى التهيؤ للجنازة فى شتى مراحلها ثم الدفن وبعد ذلك يرجع إلى بيته . وليس تسلسل الأحداث فى قصة مجيد طوبيا من البساطة والوضوح اللذين يوحى بهما ملخصنا السريع . فعلى القارىء فى كثير من الأحيان أن يعيد القراءة ليتبين الأمور وليفهم أين هو من الأحداث والأشخاص المذكورة فى النص . على عكس ما يحدث تماما عندما نقرأ كتاب **الأيام** . ويرجع ذلك فى رأيى الى الطرق التى اختارها كل من المؤلفين لتقديم الأحداث والربط بينها .

ولبيان ذلك نقف عند فقرتين الأولى من الأيام والثانية من كل الرجال وكل النساء ولنقارن بينهما ولنحلل أنواع العلاقات القائمة بين الأحداث المذكورة من جهة وبين الوحدات السردية للقصة من جهة أخرى .

يقول طه حسين : « حتى إذا كان عصر اليوم الرابع وقف كل هذا فجأة . وقف وعرفت أم الصبى أن شبحا مخيفا يحلق على هذه الدار ولم يكن الموت قد دخل هذه الدار من قبل ولم تكن هذه الأم الحنون قد ذاقت لذع الألم الصحيح . نعم ! كانت فى عملها وإذا الطفلة تصيح صياحا منكرا فتدع أمها كل شيء وتسرع إليها والصياح يتصل ويزداد فتدع أخوات الطفلة كل شيء ويسرعن إليها والصياح يتصل ويشتد والطفلة تتلوى وتضطرب بين ذراعى أمها فيدع الشيخ أصحابه ويسرع إليها » (ص ١٢٦) ونكتفى بهذا الجزء الذى يستمر .

الربط بين الأحداث

نلاحظ أن المؤلف فى جملته الأولى يحدد زمنا (عصر اليوم الرابع) ثم يمهد لما سيأتى مبينا سبب وقوف النشاط المتصل الذى كان يعم البيت فجأة . وكان قد ذكر هذا النشاط فى الصفحات السابقة بالتفصيل فهذه الجملة تربط بين الحوادث السابقة والحاضرة والمستقبلة عن طريق استعمال ظروف للزمن (حتى .. إذا + كان فجأة) و « حتى » تلعب دورا رئيسيا فى ذلك الربط إذ أنها تحدد نقطة معينة فى الزمن يحدث فيها حدث معين متصل بسلسلة حوادث أخرى سبق ذكرها . فهى نقطة وقوف ونقطة انطلاق فى آن واحد . وهى نقطة ربط أيضا على مستوى النص ككل إذ أنها تكرر عبارة أخرى استعملها المؤلف فى مطلع القصة وهى « حتى كان يوم ذاق فيه الصبى الألم حقا » (ص ١١٨) .

والجملة الثانية « وقف وعرفت أم الصبى أن شبحا مخيفا يحلق على هذه الدار » تشرح علة هذا الوقوف الفجائى ويتم ذلك عن طريق عدة وسائل يجدر بنا الوقوف عندها . أولا : ربط وقوف النشاط بإدراك الأم لخطورة الموقف و « الواو » تفسر هذه العلاقة ثم جعل المؤلف الأم مركزا للوجدان . فينسب المعرفة والفهم إلى الأم التى اكتشفت عندئذ هذا الشبح المخيف الذى لم يسم والذى سيسميه المؤلف فى الجملة التالية أيضا عن طريق تجربة الأم التى لم تعرف الموت قبل ذلك ــ فنرى أن كل جملة تعلل الجملة التى تتلوها وتجيب على تساؤلات قد تخطر على بال القارىء وهى : كيف لم تفهم هذه العائلة أن مرض الطفلة كان خطيرا ولم يكن مجرد تعب بسيط عابر .

وهذا السؤال سيثيره طه حسين نفسه فى بقية النص غير أنه تمكن من أن يعبر عنه ويضمنه فى هذه الجملة دون أن يصرح به وذلك من خلال تركيب هذه الجملة والعلاقات

القائمة بينها وبين الجملتين اللتين تليانها . ولظروف الزمن دورها أيضا فى الإيحاء لهذه المعانى (قد .. من قبل) فهى تحدد الموقف الحالى من جميع المواقف الأخرى فى حياة الأم وفيما سبق من أحداث القصة .

وبعد هذا التمهيد الذى يقدم لنا جميع الظروف يشرع المؤلف فى سرد الأحداث المرئية بعد أن ذكر إدراك الموقف فى ذهن الأم ــ « كانت فى عملها وإذا الطفلة تصيح صياحا منكرا فتدع أمها كل شيء ... » . وفى هذه المرحلة سيكثر المؤلف من استعمال إذا الفجائية التى تتبعها أفعال مضارعة « كانت فى عملها وإذا الطفلة تصيح صياحا منكرا فتدع أمها كل شيء وتسرع إليها والصياح يتصل ويزداد فتدع أخوات الطفلة كل شيء ويسرعن إليها والصياح يتصل ويشتد والطفلة تتلوى وتضطرب بين ذراعى أمها فيدع الشيخ أصحابه ويسرع إليها » (ص ١٢١) . وهنا يضع المؤلف أمام أعيننا ثلاثةأوجه لنفس الحدث . هناك صياح متصل يتكرر وعدة ردود فعل لهذا الصياح (أى علاقة سبب ونتيجة معبر عنها بالفاء) وهناك عدة أحداث سريعة متقطعة (معبر بها بإذا) وهى محددة زمنيا فى حد ذاتها . وكذلك بالنسبة إلى الأحداث الأخرى وجميعها منسوبة إلى فاعل سواء أكان الفاعل إنسانا أو معنى شيء مثل الصياح . والعلاقات الزمنية والمنطقية لا تقف عند هذا الحد بل تتجاوزه إلى عناصر أخرى منها نسب هذه الأفعال إلى جميع أفراد الأسرة كل بدوره : الأم فالأخوات ثم الشيخ ثم الشبان والصبيان . ثم جمع هؤلاء الناس فى جملة : « وإذا هذه الأسرة كلها واجمة مبهوتة محيطة بالطفلة لا تدرى ماذا تصنع » (ص ١٢٢) . وإذا التفتنا إلى هذه الجمل وجدنا أنها تحتوى على ترتيب زمانى (كل حدث يتبع الآخر) ومنطقى مبنى على النوع والجنس والدور الاجتماعى لجميع الأشخاص . فمثلا نلاحظ أن المؤلف يبدأ بذكر الإناث اللاتى هن منهمكات فى أعمالهن المنزلية بادئا بالأم ثم يثنى بالذكور وعلى رأسهم الشيخ ثم الصبيان والشبان وهم مشغولون فى الخارج وبمجرد وضع هذا الترتيب بطريقة عفوية يرسم لنا المؤلف صورة للنظام الاجتماعى الراهن الذى يقتضى أن تكون النساء داخل البيت والرجال خارجه . ويؤدى الكاتب نفس المعنى باستعمال أما ... ف فى أجزاء أخرى من قصته ونرى أن مثل هذه الطريقة فى التعبير تعكس النظام الاجتماعى السائد فى المجتمع الذى عاش فيه طه حسين وأنه ليس مجرد ترتيب اختاره لسرد الحوادث أتى صدفة بل إن التعبير هنا يتضمن ويعكس وضعا اجتماعيا (مثلما سيرد بعد ذلك) . والدليل على ذلك أيضا أن المؤلف سيختار ترتيبا مضاداً عندما يذكر أفراد الأسرة فى حياتها خارج البيت بعد وفاة البنت : « فأما الشيخ فينصرف إلى الرجال يتقبل عزاءهم فى قوة وجلد وأما الشبان والصبيان فيتفرقون فى الدار ... وأما الأم ففيما هى فيه من جزع وهلع ... ومن حولها بناتها وجاراتها » (ص ١٢٥) .

وهنا نلاحظ أن المؤلف يجزء حدثا معينا إلى عناصره المختلفة بعد أن قدم للحدث إجمالا

وذلك سواء استعمل « أما ... ف » كما هو الحال فى المثال المذكور أم مهد لحدث ثم نسب مظاهره المختلفة إلى فاعليها كما هو الشأن فى الفقرة التى نحن بصدد تحليلها حيث يذكر أولا وقوف النشاط ثم يبين كيف يتم هذا الوقوف بترك جميع أفراد العائلة ما هم فيه من أعمال وإسراعهم إلى البنت كل بدوره . وإذا أمعنا النظر فى هذه الظاهرة وجدناها عملية منطقية تنطلق من العام ثم توضح الخاص وتنتقل من المعروف إلى المجهول حسب ترتيب معين .

ونجد عددا كبيرا من الأمثلة من هذا النوع فى مؤلفات طه حسين بحيث نستطيع أن نعد استعمال المقدمات ثم تجزيئها إلى عناصرها من خصائص أسلوبه .

غير أنه يجب ألا يفوتنا أن مثل هذه الطريقة موجودة عند الكتاب النيوكلاسكيين (neo-classicism) بوجه عام وأن هذه الظاهرة ،أى ذكر العام ثم اتباعه بالخاص ،من ملامح الأسلوب النيوكلاسيكى . وإليكم على سبيل المثال جملة للمنفلوطى تتبع نفس المراحل مع بعض الفارق بين أسلوب الكاتبين : « وما هى إلا لحظات حتى بدأ سطح السفينة يتشقق وبدأ الماء يتسرب إلى أحشائها وعلم ركابها أنهم هالكون إن بقوا فيها فأخذوا يلقون ما على سطحها من ألواح ومجاذيف وصناديق وأقفاص ثم يلقون بأنفسهم وراءها » [٣] وهذه الجملة تكرر عناصر سبق ذكرها فى النص .

وهناك نقطة نود الوقوف عندها برهة وهى تخص العلاقات الموجودة بين الأحداث الثانوية فى القصة وبين الأوصاف المذكورة فيها . وسنسميها بالحشو . فهناك مثلا فى أى قصة أحداث لا يستغنى عنها مجرى القصة وعلى سبيل المثال فى قصتنا : « وإذا الطفلة تصيح » وهى تدل على بداية الأزمة التى ستؤدى إلى وفاة البنت . وهناك أحداث ثانوية يمكن حذفها وهنا مثلا « وعرفت أم الصبى ان شبحا مخيفا يحلق على هذه الدار » فيجوز حذفها رغم أهميتها دون أن يدخل الحذف خللا فى مجرى القصة . وكما أن الأحداث الرئيسية لها منطقها فكذلك أحداث الحشو لها منطقها . وذلك المنطق معبر عنه بطريق الروابط وأيضا عن طريق استعمال ألفاظ لها فيما بينها علاقة معنوية فمثلا يذكر الكتاب « الشبح المخيف » وبعد ذلك فقط يذكر الموت . وبين الشبح والموت علاقة قرب وبين الموت والألم علاقة سببية . فينتقل المؤلف هنا من المعروف إلى المجهول ومن العام إلى الخاص وهذه ظاهره موجودة طيلة النص .

قبل أن ننتقل إلى نص مجيد طوبيا ينبغى أن نجمل النقاط التى لفتت نظرنا إلى الآن فقد أشرنا إلى مجموعة من العلاقات دون أن نستوفى جميعها ويمكن تلخيصها كما يلى : أشرنا إلى ظاهرة التمهيد وحاولنا أن نبين العلاقات المنطقية وكذلك وقفنا بعض الوقت عند بعض العلاقات الزمنية والمنطقية بين الأحداث الرئيسية وعناصر الحشو . ومن جهة أخرى وضحنا بعض العلاقات المتصلة بالواقع الاجتماعى الموجودة فى طى الكلام ولم نذكر نقاطا أخرى كان

يجدر بنا أن نطيل الوقوف عندها ألا وهى مسأله استعمال الروابط من حروف عطف ومن نوعية الجمل المستعملة وستتاح لنا الفرصه أن نتكلم عنها بإيجاز فى نص مجيد طوبيا .

ولنترك نص طه حسين جانبا لنوجه تحليلنا إلى الفقرة الافتتاحية لقصة مجيد طوبيا :
« سمعت الأصوات باب الشقه مفتوح الكتاب فى يدى اليمنى ــ وقفت عند المدخل : الصالة السفرة منزاحه جانبا ، سواد ، مناديل بيضاء فى الأيدى ، عيون تنظر لى ، حواف المناديل سوداء ، النساء ، صورة المسيح مصلوبا ، مصمصتة ، العيون تنظر والعذراء تبكى تحت الصليب » (ص ١٠٥) .

مما يلفت نظر القارىء فورا عند قراءة هذه الفقرة أنه لا يدرى أين هو ولا من المتكلم ولا ما هو الموضوع . وذلك يرجع أساسا إلى عدم وجود ربط بين الجمل وأيضا إلى نوعية الجمل المستعملة فلننظر أولاً إلى نوعية هذه الجمل وإلى وظيفتها التعبيرية فهناك جمل تامة وجمل غير تامة . وفيها جمل غير صحيحة . الجمل التامة كلها بسيطة (يعنى ليس فيها جمل مؤولة بأن أو جمل إن أو جمل الصلة) وفيما يلى جدول يبين نوعية هذه الجمل ونسبة كل نوع منها :

الجمل الفعلية	الجمل الاسمية	الجمل غير التامة	الجمل غير الصحيحة
سمعت الأصوات	باب الشقة مفتوح		
وقف عند المدخل	الكتاب فى يدى اليمنى	الصالة	مناديل بيضاء فى الأيدى
	السفرة منزاحة جانبا	سواد	عيون تنظر لى
	حواف المناديل سوداء	النساء	صورة المسيح مصلوبا
		مصممة	
	العيون تنظر		
	العذراء تبكى تحت الصليب		

	اسمية		فعلية	
الجمل التامة	مبتدأ + خبر ٤	مبتدأ + خبر فعلى ٢	٢	المجمـوع ١٥ جملـة
الجمل غير التامة	مكونة من كلمة ٤	مكونة من عدة كلمات ٣		

فما الذى يمكن استخراجه من حيث وظيفة هذه الجمل كأداة تعبيرية ؟

١ ــ الجمل الفعلية وعددها قليل (٢/١٥) كلتاهما تدلان على وقوع أفعال يقوم بها الراوى وفعلان ماضيان مثل :

« سمعت الأصوات » و « وقفت عند المدخل » (ص ١٠٥) .

يدل الفعل على وجود فاعل ينسب إليه الفعل وعلى وقوع حدث فى زمن معين .

٢ ــ الجمل الاسمية وهى أنواع :

أ ــ الجمل المكونة من مبتدأ وخبر غير فعلى مثل « باب الشقة مفتوح » .

وهى تفيد وجود شيء ما فى حالة ما وذلك فى الزمن الحاضر .

ب ــ الجمل المكونة من مبتدأ وخبر فعلى مثل « العيون تنظر » .

والاهتمام فيها موجه إلى المبتدأ الذى هو القائم بالفعل .

وأفعال جميع هذه الجمل مضارعة فى القصة . وإذا نظرنا إلى وظيفتها من حيث التعبير لاحظنا أنها تدل أساسا على حالة أو على وصف وأنها لا تلعب دورا فى تطوير مجرى القصة وتقدمها فى هذا السياق بالذات على عكس جملة مثل « سمعت الأصوات » وهى تدل أيضا على أحداث فى الحشو .

جـ ــ الجمل غير الصحيحة حسب القواعد مثل « مناديل بيضاء فى الأيدى » .

كان يجب أن يكون مبتدؤها مؤخراً مثل « فى الأيدى مناديل بيضاء » أو أن يكون خبراً ظرفاً أو جاراً ومجروراً مقدماً عليها نحو : (بالرغم أن مبتدأها نكرة موصوفة) ،

« هناك مناديل بيضاء فى الأيدى »

وكذلك الجملة « عيون تنظر » .

وكان من المتوقع حسب القواعد أن يكون المبتدأ فيها معرفة أو نكرة موصوفة .

وفى كلا النوعين نجد أن المؤلف عمد إلى حذف جزء يعتبر ضروريا لصحة الجملة أو أنه اجتنب استعمال عبارات تقديم للأحداث أو الأوصاف أمثال « هناك » أو أفعال من قبيل رأيت أو شاهدت أو أفعال شروع تحدد أن الحدث ليس زمنيا فحسب بل تنسب الفعل إلى فاعل : وكل هذه العلاقات يمكن أن تعتبر منطقية بين أجزاء الجملة ومن جملة إلى أخرى .

وهنا نصل إلى الجمل غير التامة مثل : « سواد » أو « رائحة » .

ولنقارن بين رائحة / الرائحة / هناك رائحة / شممت رائحة كولونيا وبين : « يدين تمسكاننى » / شعرت بيدين تمسكاننى » .

نلاحظ أن الأفعال توجه الفعل لأنها تؤهلنا لأن ننسب الحدث إلى فاعل ، أما فى أن تعلق هذه الكلمة بأى جزء من الكلام شئنا . وإذا قلنا « هناك رائحة » يمكننا أن نحدد لها مكانا وإن كان هذا المكان مبهما أو نصب أعيننا . ففى حالة الجمل التى ذكرناها من جمل غير تامة أو غير صحيحة فإنه يجب على القارىء أن يعتمد على نفسه ليقيم العلاقات بين أجزاء الكلام وبين الجمل إذ أن جميع أدوات الربط محذوفة .

والحقيقة أننا مع ذلك نتمكن من فهم نص مجيد طوبيا وذلك رغم حذف جميع العلاقات التى تعودنا أن نجدها مذكورة فى الكلام العادى أو فى الأسلوب الأدبى كذلك ، ذلك أننا دون إسعاف حروف العطف أو أدوات التقديم نقيم هذه العلاقات بطريقة عفوية متى ما بدأنا نفهم نوع القواعد التى يطبقها المؤلف فى استعماله اللغوى وفى تقديمه للأحداث ذلك أنه كى يكون النص مفيدا لابد وأن يخضع لبعض القواعد . فإذا نظرنا إلى نوعية العلاقات المنطقية وجدناها إجمالاً ثلاثة أنواع :

علاقة القريب بالقريب ، السبب والنتيجة ، العام والخاص ، الكل والجزء ... وفى كل ذلك إما أن نلجأ إلى الأدوات الموضوعة فى اللغة وإما أن نلجأ إلى ما نألفه فى الواقع لنعوض الحلقة المفقودة .

وعلاقة القريب مثل : « لمست الأكرة المكسورة .. أدرت المفتاح .. بدأت أزيح الباب .. شممت رائحة كولونيا نفاذة » (ص ١٠٦) .

هنا يذكر المؤلف تسلسل أفعال يدعو بعضها البعض ونألفها فى واقع الحياة . فنستنتج أنه دخل حجرة بعد أن غادر غرفة الاستقبال ثم يضيف « الحجرة مضاءة ، الدولاب ، كرهت الرائحة (ص ١٠٦) . فبدلا من أن يقول « دخلت حجرة نوم أمى » فإنه يستعمل جملاً غير تامة تدل على أشياء تجمعها وحدة المكان . وهذه الأشياء أو الجوامد تستعمل كإشارات أو رموز لأفعال يقوم بها الفاعل . فبدلا من أن يسرد أحداثنا يذكر أشياء تقوم مقام الحديث . فيستعمل المكان للدلالة على أحداث تقع فى الزمن . ويتم ذلك عن طريق علاقة القريب بالقريب .

وهناك نوع آخر من العلاقات يمكننا اكتشافها فى النص التالى : « اقتربت ، المسيح فوق السحابة بين الملائكة — شهقات ، حراس القبر مندهشون ، الشهقات ، مددت يدى إلى الكوفرته » (ص ١٠٦) .

ونجد هنا أن ضم أجزاء الكلام جملا كانت أم كلمات بعضها إلى البعض — دون أى ربط لغوى — يوسع الفجوة الموجودة بين سياق الكلام وما نألفه فى الواقع . فكأن المؤلف وضع اقترابه ووجود المسيح فوق السحابة على نفس المستوى وأنهما يتحركان فى نفس الفراغ . والمعنى هو أن الراوى يقترب من فراش أمه والمسيح طبعا يرتفع فى فضاء من نوع آخر هو فراغ الصورة . فنرى كيف يمزج المؤلف بين مستويات مختلفة من الفضاء ومستويات مختلفة من الأزمنة .

ولنقف أيضا عند نوع آخر من العلاقات بين أجزاء الكلام وهو يمس منطق تسلسل الأحداث فى اتصاله بالواقع . فمثلا نتوقع ممن يحاول فتح باب لدخول حجرة أن يدخل من هذا الباب وإذا حدث أنه لم يدخل رغم محاولته للدخول فننتظر من المؤلف أن يشرح لنا لماذا لم يدخل أى نتوقع تسلسلا منطقيا (وهنا نقصد بالمنطقى طبق الواقع) للأحداث تعليلا أو شرحا لعدم وقوعها . ولكن هناك أحداث لا نستطيع أن نحكم مقدما بوقوعها أو عدم وقوعها لأنه يحتمل أن تحدث أو لا تحدث أو أن يقوم مقامها حدث آخر . وذلك أنه ليس بينها علاقة سببية أو نسبة من نوع آخر . فمثلا فى قصة مجيد طوبيا : « مددت يدى لأسحب الكوفرته التصقت امرأة بظهرى وسحبتنى يداها إلى الخلف » (ص ١٠٦) . فبعد ان يمد الراوى يده يحتمل حدوث أى شيء ويبقى الاختيار للمؤلف وعلينا ان نقبل اختياره وكلما ابتعد الحدث الثانى عن الأول فى النسبة ازددنا دهشة أو حيرة وكنا فى حاجة إلى شرح وعثرنا على مثل ذلك فى الجملة التى ذكرناها من قبل « اقتربت ، المسيح فوق السحابة بين الملائكة . شهقات » (ص ١٠٦) . « حيث يوهمنا المؤلف أو سياق الكلام أن هناك علاقة بين الأحداث المذكورة بينما أحدهما يقع فى عالم والآخر فى عالم آخر . ومن بين هذه الأحداث ما له تأثير على مجرى القصة وتطويره وما ليس له أى تأثير غير أنه قد يقوم بوظيفة

أخرى . فمثلا بالنسبة الى مجرى قصة مجيد طوبيا وقوف المسيح فوق السحابة بين الملائكة لا يطور القصة ولكن لذكر هذه الرؤية وظائف مختلفة : منها أولا إدخال نوع من الخلل فى السرد وثانيا مزج مستويات الادراك بين الزمن والمكان ومن خلال ذلك أيضا الدلالة على الاختلاط النفسى للراوى وعلاوة على ذلك الإشارة الى أنه تقدم من حجرة إلى أخرى . وجميع هذه الوجوه فى تقديم العلاقات من قبل المؤلف أو استنتاجها من قبل القارىء تثير عدة ملاحظات إذا قارناها بالعلاقات التى يقيمها طه حسين بين أجزاء كلامه . ففى نص طه حسين جميع العلاقات معقولة متوقعة تابعة لما نألفه فى الواقع . ومتى أن صادف أنها تثير تساؤلات يشرح المؤلف اسبابها ويحيطنا بالمعلومات الضرورية . هذا من حيث منطق المضمون ، أما من حيث تقديمه والتعبير عنه فالصيغة اللغوية مستعملة لأبعد الحدود لتوجيه القارىء . لذا فقد اخترناها مثالا بسيطا للدلالة على ذلك وهذه الفقرة تعتبر نموذجا لنص طه حسين كله :

« تنظر الأم إلى ابنتها فيخيل إليها أنها ستنام (ثم) تنظر فإذا هدوء متصل لا صوت ولا حركة وانما هو نفس خفيف شديد الخفة يتردد بين شفتين قليلا (ثم) ينقطع هذا النفس فاذا الطفلة قد فارقت الحياة » (ص ١٢٣ — ١٢٤) .

هذه الفقرة تعتبر أوضح مثال لطريقة طه حسين و (النيوكلاسيكيين) المتبعة فى تقديم الأحداث والربط بينها .

— من توضيح جميع مراحل الأحداث وذلك عن طريق ما يشاهده مشاهد خارجى (تنظر الأم) .

— ثم يذكر ما يدور فى مخيلة الأم وهى الآن أصبحت مركز المشاهدة والتفكير ومن خلال عينيها نرى ما تشاهده : « فإذا هدوء متصل ... » (وطبعا يذكرنا هذا بالصياح المتصل) .

— ثم يشرح المؤلف نوعية هذا الهدوء : نفس خفيف ثم انقطاع هذا النفس ثم شرح سبب انقطاع هذا النفس : « فإذا الطفلة قد فارقت الحياة » .

— تنوع حروف العطف من « و » و « ف » و « ثم » وكذلك تنوع استعمال الأزمنة من المضارع الذى يدل على استمرار مراقبة الأم لابنتها فى مراحل مختلفة ومن الماضى الذى يعبر عن وقوع الفاجعة المنتظرة والمفاجئة فى آن واحد : « فإذا الطفلة قد فارقت الحياة » .

— ثم تنوع ظروف الزمن مثل « فإذا » واستعمال الجملة الاسمية التى تدل على السكون بينما تدل الجملة الفعلية على الحركة .

وجميع هذه الوسائل تعد أدوات تربط بين الأحداث فى تطورها التدريجى وتعبر عن مشاهدة المؤلف لها ومشاهدة الام لها كذلك .

ومن الجدير بالملاحظة أن مثل هذه الأحداث والمعانى قد عبر عنها طه حسين فى مرحلة من قصته تسبق الخاتمة بقليل حيث ذكر تضرع كل من الأم والأب إلى الله وصلواتهم أملا بأن يرأف بهذه الطفلة وهو يقول : « وتقدم الليل وأخذ صياح الفتاة يهدأ وأخذ صوتها يخف وأخذ اضطرابها يخف وخيل إلى هذه الأم التعسة أن قد سمع الله لها ولزوجها وأن قد أخذت الأزمة تنحل » (ص ١٢٣) .

وإذا تتبعنا هذه الجمل لمسنا أنها تذكر حدثاً يتبعه حدث قريب منه منطقيا إلى أن يصل إلى النتيجة المعقولة وهى استنتاج الأم بأن الأزمة أخذت تنحل . فالصياح يهدأ والصوت يخف والاضطراب يخف أيضا . وكل هذه المراحل تعتبر وجوها مختلفة لفعل واحد يقدمه المؤلف تدريجيا ويضيف اليه ما دار فى بال الأم وكيف أخطأت فى فهمها للحوادث . فالأحداث فى الحشو متسلسلة تسلسلا منطقيا ، مرتبطة بعضها ببعض على مستوى السرد وكذلك فهى منسوبة إلى القائمين بها والمشاهدين لها وطبعا القائمون بالأفعال أنواع : فمن يقوم بها مباشرة ومن (أو ما) يتم من خلاله الفعل مثل « صوت الطفلة » أو « لسان الأم » فى الجملة التالية « وإذا هى في جزع وهلع ينطق لسانها بألفاظ لا صلة بينها ويقطع الدمع صوتها » ... وزوجها ماثل أمامها لا ينطق لسانه بحرف وإنما تنهمر دموعه انهمارا (ص ١٢٤) . ولا مجال هنا لبيان الوظيفة التعبيرية لهذه الظاهرة ونذكرها فقط لانها وسيلة للتعبير عن علاقات منطقية من نسب الأفعال إلى فاعلها .

وفى نفس المجال نود لفت النظر الى الجملة الحالية كأداة ربط إذ أنها تدل على وقوع مجموعة من الأحداث منظور إليها جميعها من جهة العلاقة الزمانية القائمة بينها سواء أحدثت فى نفس الوقت أم سبقت إحداها الاخرى . يقول طه حسين : « ظلت فاترة هامدة محمومة يوما ويوما ويوما **وهى ملقاة** على فراشها فى ناحية من نواحي الدار **تعنى** بها آمها واختها من حين إلى حين تدفع إليها شيئا من الغذاء ... والحركة متصلة فى البيت » (ص ١٢٠) . فهذه الجملة تدل على وقوع مجموعة من الأحداث فى آن واحد وتعارض بين الحركة المستمرة المتصلة فى البيت وعدم وعى أفراد الأسرة بمرض الطفلة الذى يتفاقم والذى لن يجد ردا ... ويدل على وعى حدث وتقديمه بوجوهه المختلفة وعلى إدراك يوحد بين جميع أجزاء السرد والوصف على عكس ما نلمسه مثلا عند مجيد طوبيا : (ص ١٠٦) .

« اقتربت المسيح فوق السحابة بين الملائكة ـــ شهقات ـــ حراس القبر مندهشون الشهقات . مددت يدى لأسحب الكوفرته ، التصقت امرأة بظهرى وسحبتنى يداها إلى الخلف .. استدرت رأيت سوادا . شممت رائحة النفتالين ... احتوتنى بذراعيها وشدتنى

خارجة ، سواد ، خنقتنى رائحة النفتالين النفاذة اهتاجت الدموع فى عينى فسرت خطوتين . لابد أنها مغمضة العينين تحت الكوفرته » (ص ١٠٦) .

وهذه الفقرة تدل أيضا على مجموعة أحداث وإحساسات يدركها الراوى واحدة بعد الأخرى أو فى نفس الوقت إلا أنها تبدو مفككة ولا يوجد بينها علاقة زمنية واضحة ونستنتج أنها تتبع بعضها البعض فقط بحكم ذكرها واحدة تلو الأخرى ولنلاحظ هنا أن ضمير الغائب المؤنث لا يرجع إلى شخص مذكور فى بداية القصة « لابد أنها مغمضة العينين » وسوف يستنتج القارىء فى مرحلة تالية أن الراوى يقصد به أمه التى توفيت والتى لا يوجد لها ذكر صريح فى النص .

تكلمنا طويلا فى هذا البحث عن أنواع العلاقات التى يمكن إقامتها بين أجزاء الكلام — أحداثا كانت أم أوصافا — من جهة وبين أجزاء النص ككل من جهة أخرى وحاولنا أن نبين دور الروابط سواء أكانت حروف عطف أو ظروف زمان ومكان ، إذ أنها الأدوات المتخصصة لإقامة العلاقات المنطقية بين مختلف العناصر المكونة للكلام . وذلك أنها تدل على ما يقوم به العقل من عمليات لتنظيم الواقع وإدراكه ثم لتقديمه للمخاطب أو القارىء . وكذلك أشرنا إلى نوعية الجمل المستعملة وإلى دورها فى التعبير عن هذه العلاقات وقد أشرنا أيضا إلى بعض العلاقات المعنوية القائمة بين كلمات تنتمى إلى حقل معنوى معين ومن ثم إلى بعض وجوه منطق الأحداث فى علاقاتها مع الواقع . فمثلا الجمل وما تفيده بحكم تركيبها وحسب نسبة كل نوع منها فى قرينة معينة كانت جديرة ببحث ٧٥٦ كلمة لم نتمكن من القيام به . فعلى سبيل المثال لا نجد جملة حالية واحدة خلال ثلاث صفحات ونصف أو ما يقابل من قصة مجيد طوبيا بينما نجد فى نفس هذا العدد من الصفحات من كتاب « الأيام » ١٦ جملة حالية .

والأمر كذلك إذا نظرنا إلى حروف العطف : فنجد ١٧ حرف عطف خلال ثلاث صفحات من نص مجيد طوبيا و ٨٤ حرف عطف فى نفس عدد الصفحات عند طه حسين .

والمقارنة بين نص طه حسين ومجيد طوبيا الذى يخص التعبير عن العلاقات المنطقية تؤدى إلى الملاحظات التالية :

إن النصين يمثلان قطبين فى طرفى نقيض بالنسبة إلى التعبير عن هذه العلاقات ... فطه حسين يحدد الزمان والمكان والعلاقات القائمة بين الأحداث على مختلف مستوياتها بحيث يمكن القول إن الرؤية التى يقدمها لنا تتم عن عالم معقول إلى أقصى درجة . ليس فيه حدث غير مرتبط بحدث سابق أو لاحق حسب عملية التصور (من سبب ونتيجة ، كل وجزء ، قرب أو بعد ، مناقضة لأوضاع سابقة أو التكرار لها ... إلخ) ويحمل هذا العالم طابع التكوين

الاجتماعى السائد آنذاك . العالم مرتب ، منظم ، كل شيء فيه يحتل مكانه بحيث يخيل أحيانا إلى القارىء أنه ليس بصدد قصة بل بصدد أسلوب خطابى تقريرى أى كلام له مميزات الخطاب وليس القصة أو السرد . ويتدخل المؤلف ويفيض بالشرح والإيضاحات والملاحظات التى توقف مجرى الأحداث أو السرد . وسوف نرجع إلى هذه النقطة فيما بعد .

وأما مجيد طوبيا فيمحو تقريبا جميع العلاقات المنطقية الزمانية المألوفة فى الكلام العادى وإن كان مضطرا أن يقيم علاقات من نوع آخر بطريقة أخرى وحسب قواعد مختلفة . لمحنا من بينها نوعية الجمل وحذف الروابط ، وضم أجزاء الكلام بعضها إلى بعض عوضا عن نظمها حسب الطرق المتبعة وحذف أدوات التقديم فى كثير من الأحيان والانتقال من المجهول إلى المعروف واضطراب بعض الضمائر العائدة إلى أمور غير مذكورة واستعمال دلالات مكانية للتعبير عن الزمان .

وكذلك ينشىء علاقات بين أجزاء القصة عن طريق تكرار عناصر معينة فى قرائن مختلفة ومثل هذه الطريقة تقدم لنا صورة لعالم مفكك الراوى فيه إنسان غريب يحاول فهم العناصر المبعثرة التى يجدها أمام عينيه وهو غريب للدرجة التى لا يستطيع أن يبكى على أمه مع أنه يعلم أنه من المنتظر منه أن يبكى . ولا يتمكن من البكاء ليس لأنه لا يشعر بالحب نحو أمه — فإن هناك أدلة عديدة على تعلقه بها — بل لأنه غريب عن العالم .

والقارىء كذلك يشعر بنوع من الغربة وعليه أن يدخل الكلام الذى هو بصدده نوعا من النظام وأن يستنتج من سياق الكلام العلاقات الكافية بين الأحداث والعناصر المقدمة إليه على عكس قارىء طه حسين الذى يجد أمامه عالما منظما حسب القواعد المصطلح عليها فى الواقع واللغة معا . ومجيد طوبيا يتجنب أى نوع من التمهيد والشرح ويبتعد كل البعد عن الأسلوب الخطابى .

وأعتقد أن هذا الاختلاف الجذرى بين النصين ليس نتيجة للأسلوب الشخصى لكل من المؤلفين،بل إنه يرجع أساسا إلى العصر الذى كتب فيه نص كل منهما .

فقصة مجيد طوبيا ألفت فى السبعينات حيث الاغتراب موضوع يطرقه كثير من الكتاب . وأما نص طه حسين فهو يحمل طابع عصره أيضا إذ أن المؤلف لا يقصد سرد قصة فحسب بل يريد أن يلفت نظر القارىء إلى المجتمع الذى ينتمى إليه وإلى موقف هذا المجتمع من المرض والموت بالذات إذ عانى الكاتب نفسه فقدان بصره بسبب إهمال أهله وكذلك فإنه يصور لنا مراحل وفاة أخته بسبب إهمال عائلته مرة أخرى ولذلك نراه يشرح ويبين فى أسلوبه الخطابى (Discursive style) . ونلاحظ أيضا أنه يطلق العنان لسخريته فى مرحلة ما من القصة حيث يصور لنا أفراد أسرته يلجأون إلى الصلاة والدعاء فقط بدلا من أن يلتمسوا من

الطب وسيلة لشفاء الطفلة . وما ألذع هذه الفقرة التى تسبق وفاة الطفلة حيث يقول : « وخيل إلى هذه الأم التعسة أن قد سمع الله لها ولزوجها وأن قد اخذت الأزمة تنحل وفى الحق إن الازمة كانت قد أخذت تنحل وإن الله كان قد رأف بهذه الطفلة وإن خفوت الصوت وهدوء هذا الاضطراب كانا آيتى هذه الرأفة » . والرأفة هنا تدل على موت الطفلة .

ونص مجيد طوبيا لا يخلو من جانب كبير من السخرية أيضا إلا أن غرض المؤلف ليس نقد المجتمع بالذات — وإن كنا نفهم من خلال كلامه بعد الناس عن الدين الحقيقى وتمسكهم بالمظاهر — بل هو تناول مشكلة الموت من وجهة نظر شخص أصبح غريبا عن مجتمعه وحتى عن نفسه .

ونحن لا ننكر أن اختيار الموضوع واستعماله لإفادة غرض معين له أهميته ودوره فى إعطاء النص طابعا خاصا يميزه عن النصوص الأخرى من حيث انتمائه إلى عصر معين إلا وأن هناك عناصر أخرى لا تقل عن ذلك أهمية وإن كانت أشد منه خفاء . وهذه العناصر هى أسلوب التعبير عن العلاقات المنطقية التى يمكن إنشاؤها فى نص من جهة وكيفية استعمال أنواع الكلام والخطاب للتعبير عن غرض معين من جهة اخرى . فأما العلاقات المنطقية فقد تكلمنا عنها بما فيه الكفاية وأما بخصوص استعمال ألوان الكلام المختلفة فى أسلوب قصصى ومن أسلوب تقريرى خطابى فلنسمح لأنفسنا بافتراض نأمل إثباته بالأدلة فى بحث قادم . وهذا الافتراض هو أن كتاب المرحلة النيو كلاسيكية يكثرون من استعمال الأسلوب الخطابى حتى عندما يقصون رواية فيتدخلون فى مجرى القصة ويشرحون ويعبرون عن معانى مجردة أثناء سردهم لأحداث القصة بينما ان العصر الحديث قد فتح مجالا جديدا لإلغاء الأسلوب الخطابى وإبداله بذكر أمور مرئية ، عينية ليست فى حاجة إلى العلاقات المنطقية التى يتضمنها الأسلوب الخطابى . وهذا الانتقال من المعقولات إلى المرئيات أمر ملموس وشائع فى عصرنا الحاضر ، عصر السينما والتليفزيون وسائر وسائل الإعلام الحديثة ويساير أيضا ما نعرفه من مراحل الأدب المصرى المعاصر الذى تطور من عصر اكتشاف المجتمع الى المرحلة الحالية حيث للوعى دور جديد فى لمس ما طرأ على هذا المجتمع من تغيرات أدت الى ضياع كثير من القيم وتطور المفاهيم والصورة التى كنا قد كوناها عن العالم .

هوامـش البحـث :

١ ــ تاريخ الصدور الأول سنة ١٩٢٩ ؛ ج ١ ، دار المعارف ١٩٧١ ، ص ١٨٨ — ١٢٥ .

٢ ــ في خمس جرائد لم تقرأ ؛ القاهرة ١٩٧٠ ص ١٠٥ ــ ١٢٧ .

٣ ــ المنفلوطي . **الفضيلة** ؛ القاهرة ١٣٦٧ / ١٩٤٨ ص ٢٥٠ .

٤ ــ قد يكون في إطلاق إسم « غير صحيحة » على مثل هذه الجمل نوع من التجاوز في الكلام . وهو أمر جدير بالمناقشة وخصوصاً من حيث القيمة التعبيرية لهذه الجمل ، والنظر إلى نوعية خبر هذه الجمل وهذا الموضوع يتجاوز حدود هذا البحث .

جدلية التناص

جمال الغيطاني

Intertextual Dialectics
An Interview with Gamal al-Ghitany

Gamal al-Ghitany born in 1945 in Upper Egypt, is a prolific and brilliant novelist. He is known for his creative use of intertextuality before the term was coined. In his responses to questions by **Alif**, al-Ghitany reveals episodes from his personal experience with texts as well as elements of his poetic vision which throw a new light on the phenomenon of intertextuality. The following is a translation of fragments from al-Ghitany's spontaneous and moving discourse.

- I can easily remember the first book I read.. It was a translation of Victor Hugo's **Les Misérables**.. I still recall entire lines from it.
- My reading developed spontaneously into two directions: translated world classics on one hand, and Arabic classics on the other.
- At the age of fifteen I became fascinated by the novels of Najib Mahfuz whose titles were drawn from my Cairene neighborhoods.
- One of the works that influenced me at a young age was Freud's **Interpretation of Dreams**. I remember borrowing the Arabic translation by Mustafa Safwan from Dar Al-Kutub. I could not afford a copy at the price of L.E. 1.50. So I copied it **in toto**. That's why I can still recall entire pages from the book.

- I read, furthermore, philosophical, political and historical works. I found Pharaonic history very distant, but Islamic history and especially the Age of the Mamelukes is still alive. I used to live in an area where the names of the streets and quarters continue to carry those of medieval times.. My interest revolves around the transformations of a particular place. After the defeat of the 1967 war, I rediscovered Ibn Ayas who lived in a comparable period in which the Ottomans defeated the Egyptian army. This historian expressed patriotic sentiments and genuine grief comparable to what I felt in the black days of 1967.
- I was able to go beyond the hegemony of the classical Novel and the **Nouveau Roman**.. I can say now that I am oriented towards new modes of expression inspired by Arabic heritage.
- I don't work in a vacuum. I work with models drawn from Arabic narration latent in poetry, the Sufi tradition, historical texts or folk life.
- I try to learn from the conventions of the Novel, not by imitating them or abiding by them, but by going beyond them, via my own tradition and experience.
- For me the subject matter defines the form. In my **Book of Epiphanies**, the subject is death, time and amnesia; that's why I veered towards the Sufi tradition.

تقوم **ألف** بمقابلات مع الأدباء الطليعيين لغرض استكشاف منظورهم الإبداعي ورؤيتهم الجمالية . وقد ألتقت **ألف** بجمال الغيطاني واختارت من إجاباته ما يرتبط بموضوع تفاعلية النصوص . ويتميز جمال الغيطاني باستخدامه لظاهرة التناص في أعماله قبل أن تتشكل كظاهرة نقدية محورية . لقد أثرى الغيطاني بكتاباته القصصية أساليب السرد وأشكال القص ، وقد تناول النقد أعماله ونشرت عنه دراسات عديدة في الدوريات العربية والأجنبية .

وجمال الغيطاني من مواليد ٩/٥/١٩٤٥ من قرية جهينة في محافظة سوهاج بالصعيد وقد نشأ بحي الجمالية والقاهرة القديمة . درس فن تصميم السجاد ومارسه بين ١٩٦٢ — ١٩٦٨ . وقد اشتغل بالصحافة منذ عام ١٩٦٨ حتى الآن . وترجع بداياته في الكتابة إلى عام ١٩٦٣ حينما نشر في شهر يولية قصتين نشرت إحداهما في مجلة **الأديب** اللبنانية والأخرى في مجلة **الأدب** المصرية . وجمال الغيطاني على صغر سنة غزير العطاء وقد كتب ما يلي :

- **مجموعات قصصية**

أوراق شاب عاش منذ ألف عام ، ١٩٦٩
أرض — أرض ، ١٩٧٢
الحصار من ثلاث جهات ، ١٩٧٤
الزويل ، ١٩٧٥
حكايات الغريب ، ١٩٧٦
ذكر ما جرى ، ١٩٧٧

● **روايـات**

الزيني بركات ، ١٩٧٤

وقائع حارة الزعفراني ، ١٩٧٦

● .. أستطيع بسهولة تحديد أول كتاب قرأته ، اذكر انني كنت أعبر في أحد أيام طفولتي ميدان الحسين ، كان أحد أيام الأعياد ، عندما توقفت أمام كشك بائع الصحف ، ولفت نظري كتاب **البؤساء** لفيكتور هوجو ، طبعة بيروتية ، اشتريته بسبعة قروش ، وعندما رآه أحد أقاربي ، قال لي بدهشة « إنه صعب عليك » ، قرأت الرواية ولازلت أذكر سطوراً منها حتى الآن ، ثم عرفت القراءة من خلال مصدرين ، مكتبة المدرسة التي تعلمت فيها ، الجمالية الإبتدائية ، واذكر انني قرأت مجلات ، مجلة « **سندباد** » كاملة التي كان يصدرها محمد سعيد العريان بأسلوب عربي رصين . كما قرأت سلسلة « أولادنا » واذكر مما قرأته فيها قصة **بينكيو** ، **وجحا في جانبولاد** ، وأما المصدر الثاني لقراءاتي ، فكان رصيف الأزهر ، حيث باعة الكتب القديمة ، ومنهم تعرفت على روايات الجيب القديمة ، وأرسين لوبين ، ورووكامبول ، وجونسون ، وبن جونسون ، وقصص طرزان ، وفي روايات الجيب قرأت لرفائيل سباتيني ، ودستويفسكي ، واويجن سو **اليهودي التائه** وإميل زولا ، وآخرون ، كانت قراءات تلقائية تماماً . ولم يكن يوجهني أحد ، كنت أقرأ كل ما تقع عليه يدي ، وأحياناً كنت أقرأ بعض الروايات التي نزع غلافها والصفحة الأولى منها ، وأذكر أنني قرأت روايات ضخمة ترجمت في بداية هذا القرن منها مثلاً رواية **غرائب الاتفاق** لمؤلف لا أذكره ، ورواية **وردة** لمؤرخ ألماني عن التاريخ الفرعوني ، كما قرأت **سنوحي المصري** لميكا والتاري . وقد تأثرت بها كثيراً ، وقرأت روايات جرجي زيدان عن التاريخ الإسلامي ، كما قادتني الروايات التي تدور حول الثورة الفرنسية إلى بعض الكتب التاريخية اذكر منها كتاب **أشهر قضايا التاريخ الكبرى** . من الكتب التي أذكرها أيضاً كتاب **المغامر المصري** حافظ نجيب ، وكان بوليسياً ، ومن رصيف الأزهر عرفت كتب التراث العربي ، **الأعاني** لابن على الكالي ، **والمعارف** لابن قتيبة ، **والكامل** لابن المبرد ، ولازلت احتفظ في مكتبتي بنسخة كاملة من **نفح الطيب** للمقري اشتريتها في هذا الزمن البعيد بقروش قليلة . هكذا مضت قراءاتي في اتجاهين الأدب العالمي المترجم ، والتراث العربي ، وكان ذاك تلقائياً .. إلا انه حوى بذور نمت فيما بعد ، تطورت قراءاتي عندما عرفت الطريق إلى باب الخلق حيث دار الكتب المصرية ، وبدأت استعير منها الكتب التي لم يكن ممكناً لي شرائها . قرأت الترجمات الكاملة التي طبعتها دار اليقظة العربية بدمشق ، خاصة للكتاب الروس العظام ، **الحرب والسلام** لتولستوى (٤ ملجدات) . **حياتي** لمكسيم جوركي ، **والأم** ، **وفوما جورديف** ، **والفلاحون** ، **والساقطون** لنفس الكاتب ، وقصص تشيكوف ، وإيفان

تورجنيت كما قرأت **العاصفة** ، **وسقوط باريس** ، لإيليا اهرنبورغ **الحرس الفتى** لالكسندر فادييف . وأذكر أن سلسلة ظهرت فى هذه الفترة بعنوان مطبوعات الشرق قرأت فيها لألكسندر كوبرين **سوار من عقيق** وترجمة ممتازة لتشيكوف قدمها الدكتور محمد القصاص ، ومجموعة قصص لسالتكوف شدرين . وبعض روايات تورجنيت . كان ذهابي إلى دار الكتب مرحلة أكثر تطوراً في حياتي ، وعندما بدأت ودعت بذلك عهداً كنت أعيش فيه مع لوبين اللص الشريف وأحلم أن أفعل مثله يوماً أن أسرق من الأغنياء لأعطي الفقراء ، وربما كان ذلك أول توجهى إلى الاشتراكية ، وفي نفس الوقت كنت أتعرف أكثر على التراث العربي القديم ، خاصة المصادر التاريخية للتاريخ المصري في العصر الإسلامى ، وقد أفادني في ذلك انني تعرفت في سن مبكرة بالمرحوم الاستاذ أمين الخولي في ندوته الاسبوعية « الأمناء » التي كانت تعقد كل يوم أحد ، وكان لتوجيهاته لي أثر كبير في تعميق قراءاتي التراثية ، والآن بعد مضى أعوام عديدة على هذه السنوات التي تمتد حتى بداية الستينيات (نشرت أول قصة في يوليو ١٩٦٣ بمجلة الأديب اللبنانية ، وفي نفس الشهر نشر لي مقال كنت ألخص فيها كتاب **القصة السيكولوجية** لليون ايدل ومنه تعرفت على جيمس جويس وهنري جيمس ومارثان دوغار الذي قرأت له بعد سنوات عديدة روايته **أسرة تيبو** ، الآن ألمح في هذه البدايات التلقائية بعض خصائص توجهي ، فقد كنت أقرأ الأدب العالمي المترجم . والتراث العربي ، خطين متوازيين استمرا معاً حتى الآن ، مع نموهما ، وتعميقهما ، غير انني لم أكن أقرأ الأدب العربي المعاصر بنفس القدر من التوسع ، كنت أقرأ لهؤلاء الكتاب العظماء وأحلم بأن أكتب مثلهم ، نعم لقد نموت في ظلهم ، وتأثرت بهم ، ولا تزال بعض الروايات التي قرأتها منذ حوالي ربع قرن تؤثر فيّ حتى الآن ، أذكر منها رواية جورج أورويل **« العالم سنة ١٨٨٤ »** ، لم أقرأ لمحمد عبد الحليم عبد الله ، أو يوسف السباعي ، وحتى يوسف ادريس قرأت له عدداً من القصص المتفرقة في مرحلة متأخرة نسبياً لمجرد الفضول (بعد تجاوزى العشرين) ، غير أن الكاتب العربي الذي توقفت عنده طويلاً وقرأته بعناية وعمق كان نجيب محفوظ ، وقد بدأ اهتمامي به وأنا في الخامسة عشرة من عمري كذلك تعرفت به في نفس المرحلة . وربطتني به علاقة عميقة أثرت في على المستوى الشخصي عندما قرأت رواياته لأنها كانت تحمل عناوين نفس المنطقة التي أعيش فيها ، خان الخليلي ، بين القصرين ، السكرية ، قصر الشوق ، وتوقفت أمامه طويلاً ، ربما أيضاً لأنني وجدت رواياته في مستوى الروايات العالمية التي قرأتها ونموت من خلالها .. في سن متأخرة قرأت لتوفيق الحكيم **يوميات نائب في الأرياف** وقد أعجبتني أما **عودة الروح** فقيمتها تاريخية أكثر منها فنية ، والكتاب الذي أثر فيّ من كتب الحكيم يمت إلى المذكرات وهو **زهرة العمر** ، أما مسرحه فاجهله ، أما المجموعة القصيصية **دماء وطين** ليحيى حقي فأعدها من الأعمال الرائدة والهامة في الأدب العربي .

● كانت لي قراءات أخرى . في علم النفس ، ومن الكتب التي قرأتها في فترة مبكرة وأثرت فيّ كتاب **تفسير الأحلام** لفرويد ، وأذكر أنني استعرت هذا الكتاب من دار الكتب ، وقد كان الدكتور مصطفى صفوان قد ترجمه إلى العربية ، وكنت راغباً في اقتنائه ، ولم أكن أستطيع شراءه (ثمن هذه الطبعة كان ١٥٠ قرشاً) فعكفت على نسخه كاملاً ، لهذا أكاد أحفظ صفحات كاملة منه حتى الآن ، كما قرأت عدداً من مؤلفاته الأخرى كذلك تعرفت وأنا في السادسة عشرة على الفلسفة ، وكانت البداية الفلسفة المادية ، حيث قرأت **المبادىء الأساسية للفلسفة** لجورج بولتيزير ، وكان كتاباً يتداول سراً ، ثم قرأت العديد من المؤلفات الفلسفية والسياسية ، بشكل عام كانت قراءاتي حتى السادسة عشرة تخضع للتداعي ، بمعنى أنني أقرأ رواية عن التاريخ الفرعوني ، فأبحث عن كتب تدرس هذا العصر ، وهكذا في كل المجالات . تعلقت في التراث بالتاريخ ، وكان ذلك بتأثير من إحساس قوي بتوالي الزمن ، ومروره ، وتعمقت في قراءة المصادر التاريخية والحوليات ، بدءاً من ابن عبد الحكم ، وحتى الجبرتي ، حيث الحياة اليومية مدونة ، تكاد تحتفظ بطزاجتها ، خاصة عند المقريزي وابن إياس ، قرأت في التاريخ الفرعوني ، خاصة موسوعة سليم حسن ، وما كتبه الأجانب ، ولكن العصر الفرعوني وبالذات العصر المملوكي فلا زال يلقى بظله الثقيل على حياتنا ، كنت أعيش في منطقة ذكرت في المصادر الأساسية ، الشوارع لا تزال تحمل نفس الأسماء ، والمناطق ، ولا تزال هوايتي تتبع التطور الذي طرأ على المكان الواحد ، ماذا بنى هنا ، ومن عاش ، وكيف الوضع كان ، بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ أعدت اكتشاف ابن إياس الذي عاش حقبة تاريخية مماثلة عندما كسر العثمانيون جيش مصر في مرج دابق ، وعبر هذا المؤرخ بأحاسيس وطنية وألم صادق عن هذه الهزيمة ، أحاسيس تشبه ما شعرت به في هذه الأيام السوداء في عام ١٩٦٧ ، ومن الآداب التي اهتممت بالاطلاع عليها ، الأدب الفارسي لما فيه من خصوصية ، خاصة في **شاهنامة** الفردوسي ، وشعر حافظ والفردوسي ، والتاريخ الأسطوري لا يراث وفي السنوات الأخيرة تراث المتصوفين المسلمين . كذلك التراث الروحي للأديان المختلفة ، مثل الهندوس ، والصابئة ، والبوذية والعقائد البدائية .

● منذ البداية ، كنت أشعر بالرغبة في أن أكتب شيئا لم أقرأ مثله ، وقد مررت في ذلك بمراحل عديدة ، فبعد أن قرأت كتاب (ليون إيدل) عن القصة السيكولوجية . كان في ذهني أفكار عديدة ، مثل ، تحطيم الزمن ، والمونولوج الداخلي ، ثم تطور الأمر إلى الرغبة في التجديد في مجال الأسلوب نفسه ، السرد ، كنت أنظر بعين إلى الرواية العالمية ، وبعين أخرى إلى التراث ، غير أنني لم أصل إلى صيغة تعبر عما أريد أن أكتب إلا بدءاً من عام ١٩٦٧ ، وفي الفترة من ١٩٦٣ وحتى ١٩٦٨ نشرت عشرات القصص وروايتين قصيرتين (حكايات موظف كبير في جريدة المحرر اللبنانية وحكايات موظف

صغير في مجلة الجمهور الجديد اللبنانية) ولكني عندما أصدرت أول كتبي **أوراق شاب عاش منذ ألف عام** في ١٩٦٩ . لم أضمنه إلا خمس قصص قصيرة كتبت كلها بعد عام ١٩٦٧ ، كنت قد بدأت أستوحي من التراث أشكالاً جديدة للتعبير ، وبرغم ذلك فقد ظل داخلي شعور قوي بالرغبة في تجاوز الأشكال الروائية التي قرأتها ، واستلزم هذا مجاهدة طويلة بحيث يمكنني القول أنني بدءاً من روايتي **خطط الغيطاني** وبالتحديد في روايتي التي أعمل فيها الآن . **كتاب التجليات** استطعت تجاوز هذه الأشكال ، أو بمعنى آخر التخلص من الإحساس الداخلي بسيطرة المقاييس المتمثلة في الرواية الكلاسيكية ، أو الروايات التي كتبت في أوربا وأمريكا ، في إطار موجات التجديد المنبثقة من هذه الأشكال ، يمكنني القول الآن فقط أنني أتجه بحرية أكثر إلى وسائل جديدة للتعبير مستوحاة أساساً من التراث العربي .

● .. إنني لا أقول انني أخلق شكلاً أدبياً جديداً ، وإنما أحاول من تجديد يتم بالطبع داخل إطار الفن الروائي ، لقد كانت الرواية الغربية ، أو الرواية التي كتبت في إطار الأشكال الأدبية المتعارف عليها بدءاً من **دون كيشوت** وحتى ما يسمى الرواية الجديدة في أوربا وأمريكا ، تمثل مقياساً يجب أن يحتذى بالنسبة الروائيين العرب ، وما أقوم به هو محاولة تأجيل شكل روائي يستمد مقوماته من التراث بمفهومه الواسع ، بدءاً من التراث الشفهي للموروث الشعبي والذي استوعبته إلى حد كبير بفضل نشأتي في الصعيد والجمالية وحتى التراث المكتوب ، وحتى سنوات قريبة كان داخلي الشعور بأن ما كُتب في الرواية العالمية يمثل المقياس لما يجب أن تكون عليه الرواية ، غير أنني الآن أشعر أنني تخلصت تماماً من هذه المقاييس التي وضعها النقد أو الإحساس لدى الكتاب أن الرواية إما أن تكون هكذا أو لا تكون ، وهنا يجب الإشارة إلى أن قلقي المستمر من أجل البحث عن شكل روائي جديد ليس من أجل خلق هذا الشكل فحسب ، إنما أحاول إيجاد أشكال فنية تتوفر فيها مساحة أكبر من القدرة على التعبير والحرية ، وبما يتوائم مع تجربتي ومع ما أريد أن أعبر عنه ، إنني في صراع دائم مع ما أريد أن أقوله من أجل حرية أكثر ، وأعتقد أنني قد تخلصت من سطوة الأشكال الروائية السابقة إلى حد كبير في العمل الأخير الذي أعمل فيه الآن ، **كتاب التجليات** ..

● .. لا يعني ذلك أنه ليست لديّ مقاييسى الخاصة ، لقد نموت من خلال الرواية العالمية غير أنني كنت أحاول دائماً تجاوز كافة الأشكال المعروفة ، والآن لدّي مقاييسى الخاصة النابعة من تجربتي بما فيها تلك المقاييس المستمدة من التراث ، إنني لا أعمل من فراغ ، عندي تراث من نماذج القص العربي ، والرؤية . سواء تلك الكامنة في الشعر أو تراث التصوف أو كتب التاريخ أو العادات اليومية في الحياة الشعبية وهذا مجال فسيح يصعب حديثي عنه تفصيلاً .إنني أحدد التقاليد الفنية التي أريد أن أتجاوزها بكل ما

كتب في الرواية العالمية ، أحاول أن أستفيد منه ، لالكي أقلده ، أو لأطبق مقاييس مسبقة ، إنما لكي أتجاوزه من خلال موروثي الخاص ، هناك طرق عديدة للقصّ ، ولتقويم الشخصيات ، على سبيل المثال ، ولكن عند محي الدين ابن عربي طريقة متميزة في قص الحدث ، أو الكلام عن شخصية معينة ، طريقة منفردة لم أقرأ مثلها في أي رواية ، إنها أقرب إلى وجداني ، وأنا أقدر على تذوقها ، لماذا لا أتمثلها وأحاول أن تكون تلك بمثابة نقطة انطلاقي ، تماماً كما حاولت من قبل مع تراث التاريخ المكتوب ، وبالأخص ابن إياس . إن الإيقاع الداخلي للسرد على سبيل المثال عند الشيخ عبد الكريم الجيلاني تختلف تماماً عن أي إيقاع آخر شعرت به من الأساليب الأخرى ، لأن هنا تجربة روحية مختلفة لم توجد إلا في هذا الواقع الذي أعيشه وأعرفه ، من هنا أنا لا أعمل في فراغ ، أو أخلق أشكالاً من الهواء ، إنما أحاول أن أخلق شكلي الخارجي من خلال استيعابي للتراث العالمي ، والتراث الروحي ، أحاول الوصول إلى خلق شيء منفرد وهذا طموح أي فنان ، وبالنظر إلى نشأتي ، وطبيعتي ، واهتماماتي كان التراث العربي هو الذي أقف عليه ، أشب ثم أحاول تجاوزه أيضاً عندما أخلق شكلي الخاص المستند إلى هذا كله .

● صحيح إنني نتاج خبراتي ، ولكن نفس هذه القراءات اطلع عليها آخرون ولم يحاولوا ، مصادر التراث العربي متاحة منذ زمن بعيد ، الكاتب الوحيد الذي حاول في مجال الرواية هو إميل حبيبي في روايته **الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل** ، وبالمناسبة فهذا الروائي أهم روائي عربي بالنسبة لي ، لأنه يمضي في طريق مواز لي وأنا أمضي في طريق مواز له وإن اختلف الاتجاه ، نجيب محفوظ بدأ يتنبه في السنوات الأخيرة إلى إمكانيات القص الخاصة بالتراث العربي . ويبدو هذا واضحاً في **ألف ليلة وليلة** ومن قبلها **الحرافيش** . وأخيراً في **رحلة إبن فطومة** . إذاً كثير من المثقفين كانوا ينظرون إلى هذا التراث إما باستخفاف ، وإما يتعاملون مع التراث المطروق المعروف وإما عن جهل به ، لأن التراث العربي واسع وغزير ويقتضي جهداً عميقاً ودءوباً للإلمام به ، ولا يكفي الإلمام به للاستفادة منه ، المهم .. كيف ، وقد ازداد الأمر صعوبة في السنوات الأخيرة مع انتشار موجة الاستسهال في كل شيء ، ووجود شعور بالدونية لدى البعض تجاه الثقافة الغربية وأنماط الإبداع الناتجة عنها ، وقد كان المرحوم أمل دنقل أحد أبناء جيلي واعياً بتراثنا العربي واستفاد منه ، ومما يبعث على راحتي أن الوعي بالتراث ينمو في السنوات الأخيرة ليس على مستوى مصر فقط ولكن على مستوى العالم العربي ، قال البعض عن تجربتي إنني أمضي في طريق مسدود ، لأن الأشكال التراثية محدودة ، وبالتالي فإن تجربتي محدودة ، وهذا القول ناتج عن جهل بالتراث وما يحتويه ، أشعر أنني بحاجة إلى خمسة قرون من الزمان ليمكنني أن أحقق ما أريده من خلال التراث العربي .

● هناك باستمرار محاولات لتجاوز التقاليد والأشكال الفنية السابقة ، وهذه

المحاولات تتم في أطر عديدة ومختلفة ، إذا أخذنا الغرب على سبيل المثال ، سواء كانت الرواية المكتوبة باللغة الإنجليزية أو الفرنسية أو الأسبانية ، أو الإيطالية ، فإن المحاولات التي تتم تجرى في إطار التجربة الحضارية هناك ، ولكن بالنسبة لي هناك تجربة أخرى ، هناك تراث آخر ، لم يعرف إلى هنا ، محمل بالرؤى التي تعكس تجربة خاصة تتفق مع تجربتي وتكويني ورؤيتي للحياة ، صحيح أنه لكل عصر خصوصيته ، وطرائقه ؛ ولكل مكان أيضاً ، من هنا أرى أن الوعي بإمكانيات التراث الخاص بي مهم جداً بالنسبة لي لتجاوز أشكال الإبداع السابقة من أجل الوصول إلى شيء جديد ، إلى شيء مختلف ، إلى شيء لم أقرأ مثله من قبل وهذا طموحي ..

● .. إن الموضوع بالنسبة لي هو الذي يفرض الشكل ، داخل تجربتي الخاصة ، في **الزيني بركات** كنت أخلق عصراً بأكمله ، وكان الموضوع مطروحاً في كل زمان ومكان ، أقصر موضوع القهر والبصاصين ، وهنا يجب الإشارة إلى أن جهاز البصاصين الذي قدمته في **الزيني بركات** لم يكن له وجود في هذا العصر ، انه من عصرنا نحن ، ولأنني أعيد خلق عصر بأكمله كان لابد من إعادة خلق أدق التفاصيل ، اللغة الأسلوب ، أنواع الطعام ، الملابس ، أسماء شوارع القاهرة في هذا الوقت ، وحاراتها ، كل ذلك من أجل الإيهام بالعصر ومعالجة هذا الموضوع الأبدي في الخطط ، واقع معاصر ، ولكنه مروى بشكل تاريخي ، رواية **وقائع حارة الزعفراني** مختلفة ، الرواية كلها مجموعة ملفات وتقارير ، من هنا كان من الضروري أن ألجأ إلى أسلوب التقارير البارد ، في **كتاب التجليات** تجربة تتعلق بالموت ، بالزمن ، بالنسيان . بالعالم الآخر ، من هنا كان اتجاهي إلى التراث الصوفي .

● .. بالتأكيد هناك فرق كبير بين أسلوبي في كتابة العمل الأدبي ، وأسلوبي في المقالات ، نتيجة عملي في الصحافة يوجد عندي فصل يصل إلى حد الوسوسة ، على سبيل المثال فإن القلم الذي أكتب به مقالاتي لا أكتب به أبداً أعمالي الأدبية ، ووقتي المسائي لا يمكن أبداً إن أعمل فيه للصحافة ، إنه وقت مكرس تماماً للأدب ، قد لا أكتب ، عندئذ أقرأ ، عندما كنت أعمل مراسلاً حربياً كتبت مقالات في السيارة ، وهذه ظروف استثنائية .

● في **الزعفراني** لغة تقارير باردة ، كما أشرت أن اللغة عندي نابعة من العمل ذاته ، وهنا يمكنني أن أشير إلى شيء خاص ، فمنذ ثلاث سنوات قررت أن أتعلم اللغة الفرنسية ، وفي هذه الفترة بدأت أكتشف لغة التصوف ، وكان لكي أصل إلى تجربتي اللغوية التي ظهرت في **التجليات** لابد من التفرغ الكامل . الواقع أن اللغة العربية متنوعة الأساليب ، لغة الشعر ، لغة الرسائل ، لغة التصوف ، والإيهام بأحد هذه الأساليب

يقتضي جهداً كبيراً ، على سبيل المثال عندما بدأت دراسة أسلوب المتصوفين لم أكتف بقراءة **الفتوحات المكية** لابن عربي أو **الإنسان الكامل** لعبد الكريم الجيلاني ، أو **الإشارات الإلهية** للتوحيدي ، إنما كنت أنقل بخطي صفحات كاملة من هذه المؤلفات على مهل وبأناة لا لشيء إلا لمحاولة تشربي لسر الأسلوب ، ونفاذه إليّ ، المهم الإحساس بخصائص الأسلوب ، وهكذا ضحيت بتعلمي اللغة الفرنسية لكي أتفرغ لهذا الأسلوب ، وعندما بدأت أكتب **التجليات** طرحت هذا كله جانباً لكي أصل إلى لغتي الخاصة ، أعتقد أنني في السنوات الأخيرة أكثر اهتماماً باللغة على مستوى التفاصيل ، في البداية كنت مهتماً بالشكل العام ، والإيهام ، في السنوات الأخيرة أصبحت أكثر اهتماماً بدقائق اللغة ، وهذا جزء من النمو ، في **وقائع حارة الزعفراني** استفدت من تجربة ابن إياس اللغوية على الرغم أن الموضوع ليس تاريخياً ، كان ابن إياس يكتب أفظع الحوادث بنفس الهدوء الذي يكتب به أبسط الحوادث ، كان يوجد مسافة موضوعية بينه وبين الحدث ، في **الزعفراني** كنت أعبر عن الأحداث بروح محايدة لأنه تقارير ، ولم يكن ممكناً محاكاة أسلوب شعري في التقارير ، بشكل عام أنا الآن أكثر تدقيقاً واهتماماً باللغة على مستوى التفاصيل .

● اللغة بالنسبة لي عنصر فاعل ومؤثر في العمل الأدبي ، اللغة بالنسبة لي حالة أيضاً وليس مجرد أسلوب يمكن إتقانه واستخدامه كأداة ، والحال كما هو معروف يتغير ، وهكذا تتغير اللغة عندي من عمل إلى آخر ، وأعتقد أن لديّ تجربتين أساسيتين في اللغة ، الأولى عبر الحس التاريخي ، والثانية عبر الحس الصوفي ، فعندما كتبت قصصي القصيرة ، « **المقشرة** » و « **اتحاف الزمان بحكاية جلبي السلطان** » و « **ابن سلام** » و « **طيبنا** » ثم **الزيني بركات** ، كنت أتقمص روح اللغة التاريخية المنتمية إلى القرن السادس عشر ، وحتى أنفذ إلى روح هذا الأسلوب وجوهره اقتضى هذا جهداً كبيراً في مطالعة مؤلفات القرون الوسطى ليس **بدائع الزهور في وقائع الدهور** لابن إياس فقط ، إن هذا المؤلف الضخم يمثل بالنسبة لي الأساس ، ولكن تنتظم حوله مؤلفات عديدة كانت تكمل عناصر العصر الذي تزايد إحساسي به خاصة بعد هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، والتي يقابلها في هذا العصر هزيمة مرج دابق في ١٥١٧ م ، كنت أطالع صفحات كاملة من بدائع الزهور بصوت مرتفع . وأنقل إلى كراساتي صفحات كاملة منه ، في محاولة للتوصل إلى الإيقاع الداخلي للغة ابن إياس ، بل كثيراً ما كنت أتخيل ابن إياس نفسه في تلك الأمسيات النائية التي كان يدون خلالها الأحداث التي انقضت أو عاينها ، جلسته ، هدوءه ، مرور يده الممسكة بالقلم على الورق ، إنها حالة خاصة جداً امتزجت فيها ظروف عامة (هزيمة يونيو ١٩٦٧ وهزيمة مرج دابق ١٥١٧) وحس عميق بالزمن ، ومشاعر شتى . كلها أدت إلى خلق هذه اللغة ، بعد أن كتبت **الزيني بركات** شعرت أنني أودع هذه الحالة التي أدت إلى خلق تلك اللغة ، وكان ذلك صعباً وشاقاً ، فكأنك

بذلت مجهوداً ضخماً لإتقان لغة ما ثم تعمدت أن تنساها ، أو لا تتكلم بها ، كنت في الواقع أودع العصر المملوكي ، ولا أودع رغبتي في خلق الجديد المستند إلى التراث العربي ، وبعد مرور عدة سنوات ، وقع لي مايشبه تجربتي مع **بدائع الزهور في وقائع الدهور** لابن إياس ، فقد قرأته قبل هزيمة يونيو ، ثم أعدت اكتشافه بعد يونيو ١٩٦٧ ، في نهاية السبعينيات كنت اقترب من **الفتوحات المكية** للشيخ الأكبر ابن عربي ، كنت أتطلع إليه دائماً وأتساءل عما يمكن أن يحويه هذا الكتاب الضخم ؟ ، بدأت أقرأه بالفعل . مستعيناً بمؤلفات أخرى لمعاصرين ، أو مستشرقين للنفاذ إلى أسراره ، ثم حدث في عام ١٩٨٠ أن توفى والدي فجأة أثناء سفري ، وكان ذلك أكبر صدمة تلقيتها في حياتي ، مررت بحزن فظيع ، وخلاله صاحبت **الفتوحات المكية** من جديد ، ومرة أخرى بدأت إعادة اكتشافه ، وبدأت محاولاً النفاذ إلى جوهر هذه اللغة الصوفية المرتبطة تماماً بتجربة روحية عميقة محورها الإنسان والكون ، كانت تمتزج بالألم العميق الذي أمر به ، وقد أدت هذه الحالة إلى روايتي **كتاب التجليات** التي مازلت أعمل فيها حتى الآن وقد صدر منها السفر الأول ، وفرغت من كتابة السفر الثاني ، وأشرع الآن في السفر الثالث ، ومرة أخرى أصبح كتاب **الفتوحات المكية** بمثابة الشمس التي تنتظم حولها الكواكب ، عايشت معه التراث الإسلامي الصوفي بدءاً من الجنيد والحلاّج والقشيرى والإمام الشعرانى وابن سبعين والسهروردى ، وعبد الكريم الجيلاني ، والتراث الصوفي الإسلامي في إيران ، ومازلت أعايشه ، هكذا كانت لغة **التجليات** بمثابة نتاج لحالة ، وأدي هذا إلى أن اللغة أصبحت بطلاً من أبطال الرواية ، وهذه الفكرة الأخيرة لم تكن واضحة في ذهني قبل كتابة الرواية ، ولكنها وضحت نتيجة الملاحظات النقدية التي سمعتها بعد صدور السفر الأول ، لم يكن القصد أو التعمد عنصراً في دافعي نحو خلق الجديد ، أذكر أن صديقاً لي قرأ قصة « **هداية أهل الورى لبعض ما جرى في المقشرة** » وقال لي إنها مرحلة جديدة في القصة القصيرة ، وأصغيت صامتاً . وأنا أتساءل أمن المعقول أنني أخلق شكلاً جديداً ، إنه يجاملني ، ثم كتب النقاد بعد صدور مجموعتي الأولى **أوراق شاب عاش منذ ألف عام** مؤكدين المعنى الذي قاله صديقي الذي قرأ القصة مخطوطة ..

● .. منذ زمن بعيد وأحد همومي الأساسية قضية الزمن ، وكان ذلك أحد الأسباب القوية التي جعلتني أتجه إلى التاريخ بمراحله المختلفة ، والتاريخ عندي هو الزمن ، الزمن الجبار القاهر ، المحيى ، المميت ، في صيرورته الرهيبة . والذي يحولنا باستمرار إلى الماضي ، الذي يجلب الذكرى والنسيان ، منذ زمن بعيد وأنا أتأمل الزمن . وأمعن التفكير فيه ، بدءاً من الحركة الميكانيكية البسيطة للثواني والدقائق والساعات ، إلى حركة الأفلاك ، توالي الليل والنهار ، إلى انقضاء السنوات ، إلى الميلاد والموت ، التاريخ عندي

هو الزمن المنقضي ، المنتهى ، لا فرق بين لحظة مضت منذ ثوان ، ولحظة مرت على انقضائها آلاف أو ملايين السنين ، كلاهما لا يمكن استعادته ، من هنا فإنني لا أصغي باهتمام كبير إلى من يقول « إنك تكتب رواية تاريخية » ، الكل صار إلى ماض ، ماض من المستحيل استعادته ، لقد تأملت طويلاً ولازلت في الزمن ، وقرأت عن الزمن في الفكر الإنساني القديم ، في الأساطير ، في الدين ، في الفلسفة ، غير إنني لم أصل إطلاقاً إلى ما يمكن أن يهديء من همي الدائم هذا ، ثمة حقيقة مؤكدة لي ، وهي أن الشيء الوحيد في هذا العالم الذي لايمكن قهره أو مقاومته أو التصدي له ، هو الزمن ، وعلى الرغم من وعي الإنسان بذلك ، اذ أن الكل يعرف أن للحياة نهاية محتومة هي الموت ، إلا أن عظمة الإنسان أنه لا يستسلم أبداً ، يقاوم حتى النهاية ، صحيح أن القضاء لاحق والقدر سابق ، لكن العظمة الإنسانية تكمن في هذا التحدي المنظور أحياناً وغير المنظور في كثير من الأحيان ، وإذا تأملنا تاريخ الفن خاصة في العصور القديمة ، فإننا سنجد جوهرها محاولة قهر الفناء ، محاولة قهر الزمن الذي لا يُرى بالمادة أحياناً ، كالهرم الأكبر ، أو بالسيرة العطرة . أو تخيل أن هناك عالماً آخر فيه حياة أخرى ، وعندما كانت الحضارة تصل إلى ذروتها كان التعبير عن الرغبة في الخلود يصل إلى ذراه أيضاً ، الفن بالنسبة لي أرقى جهد إنساني لمقاومة العدم ، غير أن همي اتخذ مجرى آخر بعد عدة أحداث عامة وأحداث خاصة ، ومن الأحداث الأخيرة التي تعرضت لها ، وفاة والدي ، ومن الأحداث العامة التي هزتني هزاً عنيفاً هزيمة يونيو ١٩٦٧ ، ثم زيارة الرئيس السابق إلى القدس والصلح مع إسرائيل ، بعد وفاة أبي اتجهت بعمق إلى تراث التصوف الإسلامي ، بعض المتصوفين الإسلاميين قال أن الإنسان سُمى إنساناً من النسيان ، ولهم في النسيان كلام طويل ، كان من الأمور التي أحدثت في نفسي حرقة داخلية عنيفة أيضاً معايشة لواقع تنقلب فيه قيم عديدة بديهية ، وتهدر فيه أشياء شببنا ونمونا عليها ، نعم .. على المدى البعيد القادم ربما جرى تحول ، فلا شيء يبقى كما هو ، لكن فرق كبير أن يقرأ الإنسان عن ذلك وأن يعيش لحظات التحول أو الوعي بالنسيان وينكوى بنارها . يقرأ الإنسان كثيراً عن الموت ، لكن عندما يقترب الموت منه في عزيز ، يصبح الأمر مختلفاً ، لقد عدت إلى ابن عربي بعد وفاة والدي ، كنت قرأته منذ سنوات بعيدة ولكنني أعدت اكتشافه بعد وفاة والدي ، تماماً كما اكتشفت ابن إياس مرة أخرى بعد يونيو ١٩٦٧ . إنني دائم التأمل في علاقة الإنسان بالكون ، وكنت أفكر دائماً في هذا الذي لا يقهر ، الزمن وكما أفضل أن أسميه « الدهر » من قناعات أن الكون لم يوجد عبثاً ، هناك قوة تنظمه وتسيره ، من تأملاتي الخاصة أصبحت مقتنعاً أن الدهر هو الله ، وفوجئت عند قراءاتي ابن عربي وغيره أن هذه الفكرة تتردد و « الدهر » أحد أسماء الله الحسنى ، بل انه الاسم التاسع والتسعين ، أي الاسم الآخير . وهناك حديث للرسول محمد ، يقول « لا تسبوا الدهر فإن الدهر هو الله » .

● .. إنني لست متصوفاً في سلوكي ، غير أنني أعتبر نفسي قريباً إلى رؤية المتصوفين الإسلاميين للزمن ، الدهر ، وكثير من معاناتي الداخلية وجدت تعبيراً عنها في هذا التراث ، ومن هنا فإن معاناتي الداخلية كانت أساساً في التوجه إلى هذا التراث ، ولم يكن الأمر لمجرد البحث عن تكنيك ، طبعاً هناك صفاء اللغة ورقتها التي اعتبرها أرق من الشعر ذاته ، وانني أدعوكم إلى قراءة **الإشارات الإلهية** لأبي حيان التوحيدي أو **الإنسان الكامل** لعبد الكريم الجيلاني ، وبالطبع هناك **المواقف** للنفري وكتاب **الطواسين** للحلاج ، ان الدهر هو همي الأساسى ، الدهر بكل مسمياته بدءاً من اللحظة الآتية إلى الزمن القديم والمقبل والعصر والحقبة وكل هذه المسميات اسم لشيء واحد شيء لا يقهر ، لا أول ولا آخر ، مجهول الكنه على الرغم من أننا نرى ملامحه وعلاماته في كل ثانية تمر بنا . الأشواق الإنسانية ستصير إلى عدم لولا الفن ، والحياة الإنسانية ستضيع ملامحها لولا الفن ، إن الفن بأوجهه المختلفة هو المحاولة الوحيدة الصادقة التي يبذلها الإنسان في هذا الكون أمام هذه القوة التي لا راد لها .. لكي يقاوم الفناء والعدم .

تعريف بكتّاب العدد :

كلود أوديبير : عملت أستاذة في جامعة كاليفورنيا وهى الآن أستاذة في جامعة بروفنس فى فرنسا . وقد نشرت دراسات عن الأدب العربى القديم والحديث وتقوم بترجمة **دلائل الإعجاز** للجرجانى إلى الفرنسية .

شيرمان جاكسون : يحضر الدكتوراه فى جامعة بنسلفانيا فى فرع الدراسات العربية الإسلامية متخصصاً فى أصول الفقه .

صبرى حافظ : يعمل أستاذاً للأدب العربى فى جامعة ستوكهولم في السويد . نشر بالعربية والإنجليزية دراسات عن الأدب العربى والعالمى وعلم الاجتماع الأدبى من بين مؤلفاته **مسرح تشيكوف** ، **أحاديث مع نجيب محفوظ** ، **العودة إلى الجذور** وسيصدر كتابه عن القصة المصرية القصيرة بالانجيزية قريباً .

شكرى عياد : عمل أستاذاً للنقد الأدبى فى جامعة القاهرة والجزائر وهو الآن يعمل أستاذاً فى جامعة الملك سعود فى الرياض . لقد كتب القصة القصيرة والشعر والمسرحية ، وتشمل أعماله النقدية الغزيرة ، **البطل فى الأدب والأساطير** ؛ **موسيقى الشعر** ، كما أنه ترجم **فن الشعر** لأرسطو إلى العربية .

برفين غسيمي : تعمل أستاذه فى كلية الآداب فى جامعة الأهواز في إيران . وقد نشرت دراسات عن الروائى الإيرانى صادق هدايات كما أنها ترجمت بعض قصصه القصيرة إلى الإنجليزية .

جمال الغيطانى : درس تصميم السجاد وقام بتدريسه . يعمل فى الصحافة والأدب وهو روائى غزير الإنتاج . من أهم أعماله **الزينى بركات** ، **خطط الغيطانى** ، وكتاب **التجليات** .

روجر فينش : درس نظرية الموسيقى ، وتخصص فى علم الألسنيات ولغات الشرق الأدنى فى جامعة هارفرد . وقد نشر دراسات عن اللغات السامية والألتيّة . يعمل أستاذاً للألسنيات المقارنة فى جامعة صوفيا فى طوكيو . وهو يترجم الآن أعمال الشاعر التركى يونس امرى .

خوزيه هرنان كوردوفا : تخصص فى الدراسات الأسبانية والأدب المقارن فى جامعة

كورنيل وقد نشر دراسات عن أدباء أمريكا اللاتينية . يعمل أستاذاً فى كلية سانت انسليم فى ولاية نيوهامبشير .

جون ر. ماير : يعمل أستاذاً فى جامعة ولاية نيويورك فى بروكبورت، وقد نشر دراسات عن عصر النهضة والأدب الأمريكى والشرق الأدنى القديم . ويقوم الآن بترجمة الأدب العربى السورى المعاصر ، كما أنه يساهم فى ترجمة جديدة لملحمة **جلجامش** .

سامية محرز : درست فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة وجامعة كاليفورنيا . تقوم بالتدريس الآن فى المركز الفرنسى لتعليم العربية فى القاهرة . تحضر الآن رسالة الدكتوراه عن الأديب جمال الغيطانى .

آن ملن ـــ هول : درست الأدب الأسبانى والفرنسى فى دبلن ونيويورك ، وتقوم بتدريس الفرنسية الآن فى جامعة كولومبيا فى نيويورك .

مجدى وهبة : درس فى جامعة اكسفورد والقاهرة وهو أستاذ الأدب الإنجليزى فى جامعة القاهرة وعضو فى مجمع اللغة العربية . من أهم كتبه معجم **مصطلحات الأدب** ، **السياسة الثقافية فى مصر** ، وترجمة **بيولوف** إلى العربية . كما أنه محرر ومستشار لعدد من المجلات الثقافية والأدبية .

University of Pennsylvania. His particular area of interest is the origins of Islamic Jurisprudence.

John R. Maier: teaches English in the State University of New York College at Brockport, New York. He has written on the English Renaissance, American Literature, and the Ancient Near East. He is currently translating modern Syrian fiction, and contributing to a new translation of the epic of **Gilgamesh.**

Samia Mehrez: was educated at the American University in Cairo and the University of Califormia. She teaches Arabic at the Centre d'Etude Intensive de l'Arabe in Cairo. She is currently writing a dissertation on the Egyptian novelist Gamal al-Ghitany.

Anne Mullen-Hohl: was educated at Dublin and New York specializing in Spanish and French Literatures. She teaches French at Columbia University. Her present area of interest is postcolonial literature.

Magdi Wahba: was educated at Oxford and Cairo University. He is currently a professor emeritus of English Literature at Cairo University and a member of the Academy of the Arabic Language. His influential publications include **A Dictionary of Literary Terms, Cultural Policy in Egypt** and the Arabic translation of **Beowulf.** He has also edited **Cairo Studies in English** and **Johnsonian Studies.**

Notes on Contributors

Claude Audebert: is a professor at the Université de Provence. She has taught at the University of California in Los Angeles, and published on classical and contemporary Arabic Literature. She is currently translating Al-Jurjani's **Dala'l al-I^{c}jaz** into French.

Shukri Ayyad: has taught literature and literary criticism in Cairo and Algiers. He is currently a professor at the University of King Saud in Riyadh. He has written short stories, poetry and plays as well as criticism. His influential works in criticism include **The Hero in Literature and Myth; The Music of Poetry** and the translation of Aristotle's **Poetics** into Arabic.

José Hernán Cordova: was educated at Cornell University where he specialized in Hispanic Studies and Comparative Literature. He has published on Latin American writers, and is currently a professor at Saint Anselm College in New Hampshire.

Roger Finch: studied Music Theory; Linguistics and Near Eastern Languages at Harvard. He has published on Altaic and Semitic linguistics. He teaches comparative linguistics at Sophia University in Tokyo. He is currently translating and analyzing the divan of the Turkish poet Yunus Emre.

Parvin Ghassemi: teaches in the College of Literature in the University of Ahwaz in Iran. She has published articles on the Iranian novelist Sadeg Hedayat as well as English translations of some of his short stories.

Gamal al-Ghitany: studied and taught carpet designing. He has been working as a journalist, and has written a number of influential novels including **Al-Zini Barakat, Khitat Al-Ghitany** and **Kitab al-Tajaliyat.**

Sabry Hafez: teaches Arabic Literature at the University of Stockholm. He has published in Arabic and English on modern Literature and the sociology of Literature. His works in Arabic include **The Theater of Chekov, Dialogue with Nagib Mahfuz** and **Return to The Roots.** His book on the modern Egyptian short story is forthcoming in English.

Sherman Jackson: is a doctoral candidate in Arab Islamic studies at the

that my teaching has also influenced my writing. I could never present myself to my readers as a mere entertainer.

FERIAL GHAZOUL:

Non-Arab readers do not find a book which introduces them to the peculiar charm of Arabic literature. I know that you are actually writing an English book on this subject. Will you give us some information about your work? What guiding lines did you follow in writing it? To what kind of audience is it addressed? Did you think of the general reader or the one specializing in Arabic culture?

SHUKRY AYYAD:

There is a course in the American University in Cairo called "Modern Arabic Literature in English Translation". I taught this course in the second semester of 1981-82. I noticed that the students -- most of whom were non-Arabs -- responded easily to my efforts to arouse their interest in this, to them, alien subject. Of course, living in Egypt, with various everyday contacts with the Egyptian people, they must be expected to show some interest. But I felt that the steadily growing importance, politically and economically, of the Arab world will, perhaps, impel all enlightened readers in different parts of the world to look for a book, both informal and informative enough to give them a more or less intimate knowledge of Arabs as human beings.

I embarked on the subject with the kind assistance of Miss Nancy Witherspoon, who is an assiduous reader of English and other European translations of and studies on modern Arabic literature. The book developed into a rather stout volume, covering all literary genres and trying to refer their development not only to Western influences but also to the cultural tradition and the social environment. As I said it is not just information; it tries to put the reader in direct contact with Arab life, as expressed in the medium of literature. This means that it is not "pure" criticism either, if by this we understand a technical study of literary form; the changing and variegated forms of modern Arabic literature are explained in terms of cultural development. The whole thing is, of course, a venture. Only time will show how authentic or how valid or how useful it might be. All I can say is that it attempts to strike a balance between sympathy and objectivity, novel ideas and necessary information, and, of course, the eternal poles of enlightenment and entertainment.

from the Turkish Pasha and his Mameluke partners, some ten years before the French occupation, which lasted only three years. That is why there has always been a sort of ambivalence towards the West. On the one hand there is a keenly felt need to learn from the West; on the other hand there is doubt, fear and distrust. The last attitude was strengthened by the failure of the West to remedy its own faults, the high price that had to be paid for material progress.

Al-Hakim's **Bird from the East** is but one example of the disillusionment of an essentially pro-Western writer when he comes to grips with the realities of Western civilization. Naguib Mahfuz expressed a similar dichotomy in his famous trilogy. **The Season of Migration to the North,** by a younger writer, al-Tayyib Salih, presents the meeting of East and West as a tragedy for both. However, it seems that nobody in the West paid any attention to the dissatisfaction of Arab intellectuals until the desperate moves of Islamic extremists came to the fore. Of this latest phase I can cite no literary reflection: most likely it stems from deeper layers of Islamic societies, who do not show much interest in modern literary production, dressed in garbs of Western genres. Here is an indication of the limited appeal of modern Arabic literature: had it been able to create for itself a readership from among the various strata of Arab society, we would not have been at a loss to find one literary work which might be considered as a clear reflection of attitudes so disturbingly expressed in the political sphere.

CEZA DRAZ:

When you wrote an introduction to your **Experiments in Literature and Criticism,** you declared criticism to be your hobby, while teaching was your profession. Since you teach your hobby, how do you figure each activity is projected on the other?

SHUKRY AYYAD:

I don't remember clearly what I wrote in that introduction, but what I meant was probably that I am not a professional writer. For I have often insisted on this point: that I cannot consider writing as a profession. To me it is essentially a free activity, which means also that I cherish it more than teaching. The reason is clear: being obliged to take up a profession, I took up teaching. And it is enough that you are obliged to do something to feel rather reluctant to do it. It will become bearable only when you can sneak out of it to go on your own escapade. And I should be grateful to my literary escapades because they did not make teaching just bearable, but even enjoyable. In my class I am in direct contact with other minds, and we start together a kind of play. The lesson begins to take shape of its own free will, as it were. I think

am inclined to compare it to the state of nervous tension that precedes the creative moment in an artist's life. Something is bound to emerge out of this chaos; something truly, solidly original. And I believe that this time it will lead to more social cohesion.

NANCY WITHERSPOON:

Over half a century ago, Yahya Haqqi, in **The Saint's Lamp,** showed how Egyptians resorted to superstition, while a scientist or intellectual might accommodate them by accepting the superstition, incorporating it into practice. Later Abd al-Salam al-'Ujayli in his short story, "The Dream", was still pointing this out, portraying a schoolmaster who reconciles himself to the villagers' superstitions. Is this tendency to reconcile oneself with false beliefs still expressed by the younger generation of writers in the Arab world?.

SHUKRY AYYAD:

The younger generation of writers has grown up in a completely different atmosphere. There is no need to go into details. Suffice it to say that the problems that harry them are not those of a backward population whom they want to arouse from its stupor, but rather their own predicament in an alien world. Thus they do not put up a fight against superstition. They are more inclined to draw some strength, some will-to-live, from the obscure forces treasured in the huge mass of the people. Hence the ever growing interest in folklore, the mythical flavor of much of their writing. This might be one of the reasons for the gap that exists between the younger and the older generations.

NANCY WITHERSPOON:

Some Western writers have suggested that the extremist Islamic attitudes toward the West are principally due to the nineteenth century colonial aggressions in the Middle East. Are there any literary Arabic works which would clarify this or other causes for current tensions against the West?.

SHUKRY AYYAD:

You may consider it a question of colonial aggression, but I think it is more than that. The impact of Western culture on Arab life and values had been a major theme in modern Arabic literature since the early days of the Arab renaissance, which **preceded** the advent of colonial rule. We cannot go into details now, but I would like to mention that something like a **magna carta** was obtained by the population of Cairo

This is just one aspect of the problem. The weak ties between people working in the same literary field cannot be considered as the only, or even the main reason for the ephemeral appearance of such a movement as that of "New Poetry"; on the other hand, the effects of those weak ties are not confined to poor development of literary movements that spring up, more or less independently and sporadically, in different Arab countries. Regional jealousies and suspicions often supported by political feuds between different Arab regimes, have more far-reaching effects in hampering the free flow of literary materials throughout the Arab world. At the same time, the neglect of purely literary contacts, which would be established and developed by such relatively free organizations as universities, literary societies, etc., redounds both to the general weakness of literary research and production, and to the lack of interest in literary matters shown by what is considered to be an educated public.

The whole situation in the world of letters is one of anarchy. However, I can see in this same anarchy signs of an exceptional vitality. I believe that the excessive. unchannelled, almost feverish movement we notice today in all -- literally all -- parts of the Arab world is bound to crystallize into some more durable trends. It is impossible, of course, to make any reliable forecasts as to how this is going to happen or what direction it would take. I can be sure of only one thing: new literary norms are imposed by people with a new outlook. Only creative spirits can transform the reigning chaos into significant unity.

NANCY WITHERSPOON:

In 1931, Ibrahim Abd al-Qadir al-Mazini, in **Ibrahim the writer** said: "I appear differently to myself every day... I change every hour, every moment." Does this state of flux and reaching for identity still reflect the Arab character today?

SHUKRY AYYAD:

The mere fact that you are raising this question points to the actual existence of such flux. Still, there is a big difference. Half a century ago, what you call "reaching for identity" meant pre-occupation with one's own feelings, realization of one's potentialities. What I notice now is a preoccupation with one's orientation. There are two burning questions: Where to belong? What to seek? It is not just flux that we see -- and experience -- today; it is a general feeling of instability; a curious mixture of euphoria and desperation. But I don't consider this as a bad sign. I

that the fault is not theirs; it is rather the older generation's (my generation), who were, perhaps better equipped to deal with these difficult problems, but who have been satisfied, generally speaking, with adopting whatever "theories"-- social or critical -- they were able to lay their hands on; and turning out novels, plays and short stories, in the hope that they will be acknowledged, at last, as "world" writers.

Call if as you like: block, crisis or problem; I consider it as a case of moral cowardice. Granted, it is an indecent way of describing the situation -- not merely insulting; it is even romantic.

FERIAL GHAZOUL:

You have worked in several parts of the Arab world. What would you like to say about cultural interrelations -- particularly in the literary field -- between these countries? What do you suggest for strengthening them?

SHUKRY AYYAD:

I know that there is a general dissatisfaction with the actual conditions of literary exchange in the Arab world. Arab writers in North Africa may have a stronger reason to complain, but even in the Arab countries of the East, which have always been closely connected, literary contacts are rather weak. Usually they take the form of festivals or conferences, which serve the purpose of bringing poets, dramatists or critics from all over the Arab world together, but cannot be expected to have a lasting effect or establish a common set of norms.

The movement of "New Poetry", alias free verse, may be mentioned as an exception. But I think that most peopele -- I mean most discriminating readers -- will hesitate to affirm that it has established different norms for Arabic poetry, This is not to underestimate its effect, nor to accuse "free verse", as a technique in writing poetry, of superficiality or ineptitude. What I mean is simply that the contacts between the exponents of the movement were, perhaps, too infrequent to encourage its growth. I don't know of one conference, seminar or panel discussion which was devoted to a discussion of "The New Poetry", its claims and problems. With the exception of the group of the quarterly **Shi'r** in Beirut, all the exponents of "New Poetry", whether poets or critics, worked in isolation. The movement flourished for some time thanks to the attention given to it by some literary editors in key positions; now it seems to be withering for the same reason.

blems", the French will probably prefer "problematiques". Who knows how the Germans, the Russians, the Chinese, etc., will express the same situation? I think that the heart of the problem lies here. There is a general feeling that the situation is one and the same; but there are so many ways of looking at it; and, consequently, so many solutions, or attempts at a solution. And indeed the situation, although identical in itself, is relativized in each case. Let us say that each people sees only the part that is closest to them. And there is no real effort, that I know of, being made to get at the "formula" you are mentioning. It is not simply that the whole thing has become like an enormous jig-saw puzzle, there are too many emotional attitudes, biases and prejudices involved on all levels: class, national, personal.

The only hopeful sign is that the younger generation -- especially the "literary" minded, those who are more inclined to the study of the humanities -- have a keen, urgent feeling of the situation. Naturally enough, their reactions are hectic, outlandish, sometimes even suicidal. Most of them are politically minded. This is also natural; who can avoid politics nowadays? But to be concerned with "culture" is to go to the deeper layers of politics, to cut yourself off from the daily concerns and practices of politics, which they are unable to do. Of course I am not advocating any "ivory tower" attitude -- I think that this notion is completely exploded now, if it had ever any validity.

Exploded also are the assumptions of the New Criticism, which were blindly adopted here by some university professors. Structuralism too has virtually surrendered its claims about the purely formal nature of art, since it developed a deeper concern with semiotics.

You can speak more about the "literariness of literature" without forgetting its role in social change -- or social stagnation as the case might be. However writers of the younger generation -- I speak particularly of Arab writers -- have not completely shaken off the false attitudes of pure formalism. I don't even think that they have been bold enough to raise the question squarely or seriously. They go on experimenting gratuitously, with form. At best they believe that a cabalistic form will hide them from the censor's eye. Their vision is blurred by scenes of degeneration and collapse, while their mastery of the Arabic literary language and the basic techniques of writing is too shaky to give this vision, limited as it is, its full, possible effect. I believe

on the Aristotelian **Poetics**) on early classicism, as well as of Arabic Poetic techniques, and Arabic art generally, on the Baroque movement. What is more important, however, is the whole cultural atmosphere in fourteenth and fifteenth century Europe. The question of cultural contacts should not be individual cases represented by particular persons or books. All sorts of details betraying such contacts should be particularly collected and analyzed. The reason for the importance that I attach to this subject is not pure national pride: I believe that the fourteenth and fifteenth centuries were one of the crucial moments of history, when East and West met on a very grand scale, both on the field of battle and in the institutes of learning, to part company for a long time afterwards, each following a different path. Their encounter in modern times, bedevilled as it is with prejudices on both sides, calls for a patient and minute study of that earlier period, when the rising Western culture was able to draw at least some of its elements from the Arab culture, which was embarking on an era of stagnation.

(c) The influence of modern Turkish (and, to a lesser extent, modern Persian) literature on the literary revival in Arab countries. The first protagonists of this movement were familiar with Turkish letters and, indeed, the whole Turkish scence, which witnessed an important trend towards modernization. Direct contacts with the West only came later. No serious study of al-Barudi, Shawqi or al-Zahawi -- to mention only some of the more important names -- could be attempted without first clearing the question of their contacts with Turkish cultural life before the Kamalist era.

CEZA DRAZ:

There is a block (**azma**) in criticism, in creativity, in culture!. Is all this "blockage" peculiar to the Third World or is it common to both East and West? Is Humanity seeking a new formula to deal with reality? If this is so, can you see any signs that such a formula is actually emerging?

SHUKRY AYYAD:

I would like first to draw your attention to some of the psycholinguistic problems involved in your question. In Arab countries we refer to this "block" as an **azma** which means: crisis, stress, as well as a dearth of something. The same word is used for material goods as well as cultural values. The Anglo-Saxons, I think, will speak about "pro-

al-Ma'arri will not suffer; on the contrary, I believe that they will benefit a great deal when the interaction of their personalities with both the environment and the tradition becomes more evident.

ABDEL MONEIM TALLYMA:

It is believed in some academic circles that Arabic literature is particularly hospitable to comparative studies, by reason of its long history and close ties with other world literatures, ancient, medieval and modern. In the light of your study of the Aristotelian **Poetics** in Arabic culture, what further studies in the field of comparative criticism would you suggest to the younger generation of scholars?

SHUKRY AYYAD:

I would like to add that the study of Arabic literature, ancient, medieval and modern, suffers from the lack of competent comparative studies. Whole areas have been left practically untouched, in spite of their vital importance in the history of world culture and the development of modern Arabic thought. I mention three major subjects:

(a) The relation of Pre-Islamic culture with Persian culture on the one hand, and Hellenistic culture on the other, both through the kindred Aramaean culture. It seems that immediately before Islam, Persian culture was quickly infiltrating the Arab peninsula, both from the northeast through the kingdom of Hira, and from the south through Yemen, which was then a Persian protectorate. Islam revolutionized the whole situation, linking Arabic culture, or rather restoring its more ancient ties, with the culture of the Eastern Mediterranean. I propose this statement as a working hypothesis, but much research has to be done before proving or disproving it. Its significance, in either case, can hardly be exaggerated.

(b) The impact of Arab on European medieval culture. The role of the Moorish culture has been widely recognized. This is a field with which I cannot claim to be familiar; besides the study of Asin Palacios on the possible Arabic sources of the **Divine Comedy** there is practically nothing else that I can mention. I know that our colleague, Dr. Amina Rashid, has continued research on more or less the same lines. Our Hispanic scholars should know better. But I doubt that there is much of note being done in this field. I would like to point out, more particularly, the possible influence of the Arabic poetic theory (based on the Arabic translations of and commentaries

noticed here and there, like al-Askari's mention of a particular characteristic of poetic language, viz., that meanings which would be shameful or embarrassing to mention in prose or in common language, such as those referring to the speaker's extreme suffering because of love (especially if such a speaker be a man of high standing) are freely stated in poetry.

However, I would like to stress that nothing can be gained by merely pointing out resemblances. There is a core of Arabic rhetoric, connected with the core of the Arabic language itself, which needs to be revealed before the real possibilities of this rhetoric, in terms of future research, can be shown. This means that Arabic rhetoric should be studied in its totality, and against the background both of Arab social life and Arabic creative literature. This is a task which nobody, as far as I know, has undertaken yet.

ABDEL MONEIM TALLYMA:

We would like to raise with you the question of literary historiography. How do you visualize a history of Arabic literature? Should it follow a time sequence, whether of social periods or political eras, or would you opt for another classification: types and traditions, for example, or maybe regional and vernacular characteristics?

SHUKRY AYYAD:

It is a trite saying now that a literary history should be a history of literature (i.e., of creative writing) and not of something else. Neither should it vie with general history in treating of everything under the sun. This means that a history of Arabic literature must start by defining what is considered "literature" and what is not. This might seem simple, but it is not. Histories of Arabic literature now in use have no place for historiography, travelogues or philosophical treatises, let alone folk poetry, folk tales and folk legends. This means that they give a very imperfect picture of Arab creativity. Then comes the problem of classification. I believe that Arabic literature constitutes a unity, with several recognizable and definable focal points which have established and developed its artistic traditions. Of course more than one focal point may exist at the same time. Thus, our classification will be more or less temporal, its basis being the literary producer, not as an individual but rather as a corporation or a fraternity, following its literary vocation to cater for the needs of a certain community. Any kind of ramification in this basic classification is permissible. "Peaks" such as al-Mutanabbi or

From the standpoint of the "Theory of Literature", particular "views" as such, mine as well as any other person's, are of very little value. They simply record the impressions or reaction of one particular reader. Any real significance they might have must rely on the methods and techniques followed by the critics, viz., upon his scientific approach. I have to stress this point, because all attempts at scientific approach in criticism are always challenged by more traditional, subjective critics on the grounds that such and such a view about such and such a work of literature had been expresed before, and did not gain by being put in the scientific (or, according to them, pseudo-scientific) garb of technical, difficult language. This ignores completely the use of scientific method. What we hope to construct is a tool by which any reader could understand and appreciate more of the given work of literature than he would have without its use. In other words, we aim at the efficacity and validity of the tool. As for views, even the most universal ones, everbody knows that they can pop up as easily and unheedingly as the commonest words in ordinary speech.

ABDEL MONEIM TALLYMA:

Modern stylistics points to a wide, unexplored horizon in the work of ancient Arab linguists and rhetoricians. Can you suggest some of the possibilities involved?

SHUKRY AYYAD:

Contemporary stylistics, as you know, has moved away from the purely descriptive method of Bally and his disciples, as well as from the purely intuitive approach of the German school, represented by Spitzer and Auerbach, to a more unified appraisal of the speech act, benefiting from the adjacent disciplines of semiotics and the pragmatics of language. Arabic rhetoric was pragmatically oriented from the very beginning: the addressee almost rules the whole field, governing the speaker's use of his language to emphasize, evade or simulate. Let me remind you of what our rhetoricians have to say about the use of emphatic articles when the addressee is denying or hesitant; the use of the period when the preceding sentence raises a question in the addressee's mind; blaming the addressee for his neglect by making a statement which he already knows, and is known to know. The list can be extended to any length you desire. As for the semiotics of language, the enquiry was started by al-Jahiz, as far back as the ninth century, but it has not been developed since, as far as I know. Only some hints might be

criticism is not sufficiently clear. If creative writers consider critics as salesmen, whose main job is to promote the new literary commodity, then it is no wonder that the critics will be inclined to act as judges, and sometimes as hangmen. This discribes the attitudes of most critics and most creative writers all over the Arab world.

CEZA DRAZ:

In some of your introductions you denied that you "had a theory". Was it a trick or have you never been able to embrace a theory? Perhaps you believe that a critic should not subscribe to one theory? Can a critic reach his full maturity without having arrived at a global theory, which would embrace his particular "views"?

SHUKRY AYYAD:

I am still sceptical about this word "theory". If this means that I have not yet reached my mature stage, then I pray to God that I never reach it. What is a theory? A theory is a system of thought, and I prefer thinking as a process. Mind you, I am not trying to be modest; on the contrary, I believe that no honest thinker would admit to having a theory, or has ever done so. Thinking is a passion, just like artistic creation. As for me, I will never surrender this love of mine for the mere purpose of being called a theorist in text books. However, you may have noticed me trying to systematize, at times even categorize, my thinking. How else can you ever hope to understand, and thus to accept this whole mess of a world around us, not just literature? No, I will never agree to put myself, of my own free will, into the straitjacket of a theory, however tempting this word might be.

However, there is more than one meaning to this unfortunate word. The more common, especially with us, and this one that I have rejected just now -- have always rejected, in fact -- is a contemplative view of a certain field, characterized by generality rather than validity. This means that it will be open to much bias. But we are starting to speak of "theory" in another sense. "Theory of literature" stands for the basic principles of a science of literature; in this sense it is not the theory of one person: It is a systematized, organized, objective approach to literature. It means simply a methodology of literature, with nothing individual or idiosyncratic about it. This "theory of literature" is being worked out by many scholars from various backgrounds, disciplines and cultures. I most humbly attach myself to this army of scientific workers.

A leading Arab intellectual, Shukry Ayyad is a prolific writer and influential critic. He is novelist, poet, translator, editor, and teacher. He has taught at Cairo University and at the University of Algiers. He is presently Professor at the King Sa'ud University in Riyadh. He has kindly granted **ALIF** this interview.

FERIAL GHAZOUL:

You have written both criticism and creative literature. Do you believe that they stem from two radically different abilities ? Will you comment on the rupture between the two activities in the Arab world?

SHUKRY AYYAD:

Criticism, as a scientific discipline, could be "creative", as any scientific work is creative. I mean the sense, sometimes the thrill, of discovery, the sudden light that is thrown on things, that makes them suddenly significant. Add to this the nature of the thing discovered. It is a deeper human reality. That is why I consider criticism as a science, and **at the same time** an art or a literary genre; not partly one and partly the other, or sometimes this and sometimes that. Criticism which is lacking either in scientific approach or in artistic feeling is simply bad criticism.

However, there are significant differences between the two processes. Criticism starts with a few main ideas, even if you are planning to write a whole book. Many problems are left to be solved on your way. In creative writing proper the incubation period is much longer; you do not start writing until you have solved all the chief problems of form: you have chosen your genre, your tone, your point of view, your type of sequence, etc. When you are actually in the process of writing, you seldom think of what you are writing now, or what you are going to write next. Words flow with natural ease. If they seem rather recalcitrant sometimes, then it is you who are showing resistance. You should stop writing and only take it up again when you feel an inner compulsion to do so.

The main thing, when you are writing both criticism and creative writing and cannot resist either temptation, is to watch out for the right mood for each of them, and not to mix them up. For, although they stem from the same source, and hence, generally speaking, the same esthetic effect, their production must follow two distinct procedures.

Some sort of antagonism is bound to appear between critics and creative writers as separate groups, especially when the function of

ON CRITICISM AND CREATIVITY

AN INTERVIEW WITH SHUKRY AYYAD

النقد والإبداع : مقتطفات من مقابلة مع شكرى عياد

● قد يكون النقد الأدبي ـــ باعتباره علما ـــ إبداعيا مثلما يكون أى عمل علمى إبداعيا : أعنى الإحساس ـــ وفى بعض الأحيان النشوة ـــ بالاكتشاف ، هذا الضوء المفاجىء الذى يغمر الأشياء فيضفى عليها دلالة . أضف إلى هذا طبيعة الشيء المكتشف : إنه حقيقة إنسانية أعمق . ولذا فإنى أعتبر النقد علما ، وفى الوقت ذاته فنا أو نوعا أدبيا ... فالنقد الذى يفتقر إلى المدخل العلمى أو إلى الذوق الفنى هو ببساطة نقد ردىء ...

● ما هى « النظرية » ؟ تمثل النظرية نظاما فكريا وأنا أفضل أن أنظر إلى الفكر على أنه نشاط ... غير أن هذه الكلمة « البائسة » ـــ كلمة نظرية ـــ تحمل أكثر من دلالة ، فالمعنى المطرد ـــ خاصة بيننا والذى رفضته آنفا ودوما فى الواقع ـــ هو النظر إلى مجال من مجالات المعرفة نظرة تأملية تتسم بالتعميم بدلا من الإثبات ويعنى هذا أنها عرضة لكثير من التعسف . ولكننا بدأنا الآن نتحدث عن « النظرية » بمعنى مختلف ، فنظرية الأدب تعنى الآن المبادىء الأساسية لعلم الأدب وبهذا المعنى ليست خاصة بأحد ولكنها مدخل موضوعى ، منهجى ، متسق لدراسة الأدب ، مدخل لا يخضع للذاتية أو الفردية ...

● إن الموقف العام فى عالم الأدب يتكشف عن فوضى شاملة ولكننى أرى فى هذه الفوضى مؤشرات تدل على حيوية متميزة . وأعتقد أن هذه الحركة الجامحة ، الغامرة التى نلاحظها الآن فى جميع أرجاء العالم العربى ـــ وأعنى جميعها ـــ لابد وأن تتبلور فى اتجاهات أكثر صلابة ، ولا يمكن أن نحدد بطريقة قاطعة الوسيلة التى سيتم بها ذلك ولا المنحى الذى ستنحوه ولكننى متأكد من شيء واحد على الأقل وهو أن من يملكون استبصارا جديدا هم الذين سيفرضون التقاليد الأدبية الجديدة فالنفوس المبدعة هى التى تستطيع أن تحول الفوضى السائدة إلى وحدة ذات دلالة ...

Al-Kutub Al- 'Arabiya, Egypt, 1963, pp. 247.

5. Al-Jāḥiẓ, op. cit. Vol. I, pp. 74-9.

6. See Mūsa b. 'Ubaid Allah al-Qurtubī al-Israilī (Maimonedes), **Maqāla Tashtamil 'Ala Fusul Min Kitāb al-Ḥayawān Li Aristu,** ed. J.N. Mattock, Cambridge: Cambridge Middle East Centre / Heffer, 1966, pp. VII - X.

7. For a fine exposition on this point see Al-Jāḥiẓ, op. cit, intro. by Abdal Salām M. Harūn, pps. 18-24.

8. Al-Jāḥiẓ is somewhat less than meticulous in his transmission of these verses. See **Sharḥ Diwan Imrū' al Qays,** Al-wazir Abu Bakr 'Asim b. Ayūb, ed. Abdallah b. Muhammad Al-Batlusi, Handasiya Press, Muski, Egypt, 1928. Al-Jāḥiẓ skips an entire line between lines 4 and 5 and changes the word order and selection in line 9.

   The passage is somewhat vague in its import and in and of itself evidences no clear direct relationship to the dating of Arabic poetry. Abdal Salam adds the needed context: "Imru'l Qays is one of the earliest Arab poets. He mentions in the selection one 'Adas, the father of Zurārā who lived in the period just prior to the Prophet's birth. This is born out by the fact that he died on the day of " 'Awarat at-Thanī" during the days of 'Umar al-Lakhmī in whose lifetime the Prophet was born. From this we can conclude that the oldest Arabic poetry does not antecede Islam by much. "See Al-Jāḥiẓ, op. cit. appendix, pp. 419.

9. The implication being that for such and similar reasons books are composed.

10. These are all early translators of Greek works into Arabic.

11. Which he apparently uses in forwarding the work to his Arab counterpart.

12. Al-Jāḥiẓ is obviously referring to Aristotle here and not the hired transcriber.

worked having found it out of his capability to restitute the lacunae obtaining therein.

The Toil of Emendating Texts

Perhaps the editor of the book may want to collate its page order or resitute a missing word. In such a case it would be easier for him to compose ten pages of illustrious magnanimous prose than to supplement the deficiency so that the cohesion and harmony of speech are reinstated. For how can the hired transcriber stand up to such a task while Aristotle, the master himself, was hamstrung by problems of this sort? And (even) more remarkable than that, he accomplishes either one of two things: He either restitutes the imperfection or increases the quality of the error-free.[12] Then this book subsequently becomes someone else's copy, at which time the second copyist repeats the function of the first. The book continues to be circulated among sinister hands and persons of ill repute until its entire contents become sheer error and but a pack of plain old lies. So now what do you think about a book, ancient in its origin and composed milleniums ago, which has been tampered with and corrupted by one translator after another and circulated among copyists at whose hands it received like or (even) worse treatment!

Translated by Sherman Jackson

Footnotes

1. Yāqūt Al-Ḥamawī, **Mu'jam Al-Udaba'**, Beirut; Dar al-Mustashriq, vol. 16, pgs. 106 ff.

2. Ibid., pp. 108-16.

3. Al-Jāhiz, **Kitab Al-Ḥayawān,** ed.,Abdel- Salām Muhammad Hārūn, Cairo; Matba at al-Habībī, n.d. See the introduction by Abdal Salām pp. 9.

4. Adh-Dhahabi, **Mizān Al-'Itidāl fi Naqd Ar-Rijāl**, Cairo: Dar Iḥyā'

reaching accord? These are but a few of many things to be considered. And whenever the translator is ignorant of or insensitive to any one of these things, he will commit errors in interpreting religious texts. And error in religion is more detrimental than error in mathematics, craftsmanship, philosophy, chemistry, and some of the livelihoods by which mankind earns its sustenance.

Hence when the translator who has translated a particular piece does not fully meet the requisite qualifications, he commits errors of a magnitude proportionate to his level of deficiency in these areas. And what does he know of the differences between a legitimate argumentative proof **(dalīl)** and a quasilegitimate one? What does he know of the astrological reports? And what is his knowledge of those nebulous definitions? What does he know about the amendation of texts? And what does he know of some of the loqucious raving that goes on in some of the prolegomena to these texts? We know already that prolegomena have to be written in such a manner as to inspire a sence of urgency. And they must be impeccably organized. Ibn Al-Baṭrīq and Ibn Qurra understood nothing of this. They were not the recipients of any detailed, organized descriptions handed down from an erudite well - versed teacher - colleague. So now what of a book which has been renderd into a number of languages, operated on by a number of different pens, and copied into a number of scripts by various nations and religious communities?!

Suppose one well versed in Greek were to forward to one well versed in Arabic a piece rendered into Arabic via some translator. Then suppose the targeted Arab recipient was not versed in the area of Greek rhetoric. He would (consequently) find no deficiency or shortcoming in either the intermediate translator nor the semantic content of the rendered work. The Greek (on the other hand, who knew and was sensitive to the purported effects of Greek rhetoric but) unsatisfied with his level of proficiency with respect to Arabic would find no other choice than to pardon and excuse (the two parties involved). Then he would proceed to indict the lot of copyists. This is due to the fact that his copy (of the original Greek) is not completely errorfree. Now, in the process of replicating this copy[11] for him the copyisty will **add** to the original number of mistakes contained therein. He will **not** decrease this number of mistakes. Then he will have harsh words for whoever left unchecked (that original) number of mistakes contained in the copy from which he

and philology. Now, were these books the books of religion containing information about God, the Sublime, the Almighty, according to what may not be said with regard to Him, how should we state our case in order to induce the translator to observe the dictates of the principles of God's unity **(tawḥīd)** when discussing the applicabilty of the concepts and derivatives of these sciences with regard to the nature of the cosmos and being? How can we make sure that he does not transgress the boundaries of what may and or may not be said concerning God - as well as man - when he discusses the modes that may have been employed? How do we motivate him to know those places wherein statements of a general nature are being made, as opposed to those wherein satements of a particular and exclusive nature are being made, not to mention those situations wherein statements of a general nature with general implications may also be continued as particular and exclusive? And how will he be made to distinguish statements further qualified by a report attributed to the Prophet **(athar)** from those further qualified by a verse (or verses) from the Quran? How will he know that which has been qualified by reason from that which has been qualified by proxy of custom or the general mood with which the rank and file has responded to it? How can we encourage him to know the true from the false reports as well as what it is unlawful to brand as either "true" or "false"? And what is meant by "true"? And what is meant by "false"? How many criteria does each embody? And upon the loss of which of these criteria is its consititution destroyed?

Likewise, he must know the preposterous from the credible. And what may be offered as the (allegorical) interpretation of the so-deemed preposterous? Should the so-deemed preposterous be branded as perfidous untruth or is the passing of such a verdict unlawful? And which is more abominable; to deem a report preposterous or to deem it a lie? In which cases is it more atrocious to deem a report preposterous? And which cases is it more heinous to deem it a lie? And how should the translator be made aware of the workings of the rhetorical devices, simile and paranomasia? How will he be made to know what divine revelation is? What about metonymy? Will he know the dividing line between pernicious and deliberately doubt-inducing prattle and that which is more innocent, even comical in its nature? And what about the differences between restricted, unrestricted, and abridged speech? How do we induce him to know the syntactical structure of the language, the habits and customs of the people and their means and methods of

deliver their meanings, and inform (us) about them according to what is true and unperjured, except that he be absolutely certain as to their meanings, the manner in which these meanings have been packaged i.e. the authors' locution, and the interpretations of those portions which may be construed in a number of ways with a number of implications? He must know these things as well as the original author of the work himself. But now since when have Ibn al-Bitrīq (God have mercy on his soul), Ibn Nā'ima, Ibn Qurra, Ibn Fihrīz, Thifiil, Ibn Wahīlī, or Ibn al-Muqafa' been comparable to Aristotle?! And since when has Khalid stood on equal footing with Plato?[10]

Conditions to be Fulfilled by the Translator

It is vital that the translator include (directly) in the text of the translation his own formal statement clearly indicating the level of knowledge he has attained in the field presented in the translated piece. He should, above all, be most learned in both the target and source languages, to the point where he has mastered them both and is equally at home with either one of them.

Even so, however, whenever we find that such a man speaks two languages we know that he has comitted injustice to each of them, for each of the two languages attracts the other, takes something from it, and impedes its function. How can his proficiency in the two languages together be equal to the proficiency he would have in using one of the two alone, since he has only one faculty for language, which is exhausted whenever he speaks any one language? By the same token, if he speaks more than two languages, translation into each one of these languages will be (adversely) affected at a rate proportional to this interlanguage attriton (which itself increased with the number of languages involved). And the more difficult and vexatious the area of study and the fewer its erudite scholars, the more difficult still will be the task of the translator and even more prone will he be to committing errors, to the point where he will never find a translator to convey the work of one of these scholars with complete fidelity.

Translating Religious Texts

So much for translating books of geometry, astrology, mathematics,

in its constitution than prose that has been written by converting metrically balanced poetry.

He says [i.e. al-Jāḥiẓ]: All peoples have need of maxims not only in religion, but also in the professions and the crafts. Such is their need for that which estabilshes for them their livelihood as well as for that which systematizes and orders fields of knowledge and that which familiarizes them with the various types and designs of the conveniences of living. With regards to these things the moderns are like the ancients, the black like the red, and the near like the far; the need for these things encompasses them all.[9]

The Difficulty of Translating Arabic Poetry

The books of India have come down to us, and the Greek philosophies have been translated, along with the literary tradition of the Perisans. Through this process some of these works have increased in excellence and some have forfeited a portion for their original quality. And had the genius of the Arabs been converted, that miracle which is meter would have been rendered null and void. Had they nevertheless converted this corpus, moreover, they would have found nothing that had not been mentioned by the non-Arabs in works dealing with livelihoods, fields of knowledge, and philosophies, books that have been passed on from people to people, from century to century, from language to language, until they have ended up with us, and we have been the latest to inherit them and examine their content. Thus it has been confirmed that books are superior to the monuments and poetry in their ability to preserve the grand achievements of civilizations.

The Value of The Translation

Then it has been said by some among the proponents, conoisseurs, and advocates of poetry that the particular meanings in Aristotle's work, specificity of his doctrines, the intricate implications of his abridgements, and the subtleties inherent in his definitions are never conveyed by the translator with perfect fidelity. He is unable either to afford these things their due and convey them faithfully or to discharge the duty of steward or proxy. For how can he convey these things, safely

be a faithful representation of the same phenomenon.

Sherman Jackson.

Dating The Origin of Arabic Poetry

As for Arabic poetry, it is newly arrived and still in its youth: Imru' al-Qays b. Hujr and Muhalhal b. Rabi'a were among the first to tread its path, making easier the way to its subsequent development. In this regard, the books of Aristotle and his teacher Plato followed by those of Ptolemaeus, Democritus, and others, should be mentioned as having been milleniums before the art of Arabic poetry began to come into its own. The following verses by Imru al-Qays attest to the juvenility of Arabic poetry:

Banu Auf built a fine abode indeed
now ruined by perfidy of the confederates.
They granted to their neighbor asylum
delivering him from the peril of one abandoned.
Humair did not fulfill his word, nor did 'Adas,
nor the wretched one whose butt the crupper (still) strikes,
But (ahh) 'Umair has redeemed his oath!
unflawed by myopia or shortness of sight.[8]

Now consider; what age did Zurara live to be? And how much time elapsed between Zurara's death and the birth of the Prophet (upon whom be God's blessings and peace)? Hence, when we lay bare the issue of poetry we find its existence prior to the time God introduced Islam into the world to be one hundred and fifty years. And if we pushed these estimates to their absolute limit, they would yield no more than two hundred years.

He says: [i.e. al-Jahiz]: Excellence with regard to the art of poetry is limited to the Arabs and those who speak the Arabic language. Poetry cannot be translated and does not render itself to transmission. And whenever it is converted into another language its concinnity (**naẓm**) is broken, its meter is rendered defunct, its beauty evaporates, and that something that inspires wonder and admiration simply absents itself. This is unlike the case with expository prose, though it is likewise true that what was originally written as such is superior to and more genuine

characteristics. Indeed, **Kitab al-Ḥayawān** is such a work. Why then, one must wonder, do we find subjects so distant from and apparently irrelevant to zoology as poetry and translation among the issues al-Jāḥiẓ deals with in the work?

Three principle elements have been suggested as having provided the sources for **Kitab al-Hayawān**; and examining them reveals the propriety and even the neccesity of including a theory of poetry and translation in the text. These sources are:

1. Quranic verses and traditions of the Prophet.
2. Aristotle's **Book of Animals.**[6]
3. Arabic poetry.

Coupled with the sweeping speculative and inquisitive spirit ushered in by the advent of Mu'tazalism and with al-Jāḥiẓ's own penchant, and insatiable thirst for knowledge, these sources provide the basis of the book. The role of the Quran and **Hadith** is obvious. Aristotle's work provides a basis of comparison and a summary of what had preceded al-Jāḥiẓ in the field. And Arabic poetry, so replete with descriptions of animals and their habits, frequently serves as al-Jāḥiẓ's argumentative support for his own views. When Aristotle says of the elephant, for example, that "its skin is most bald and consequently it panics in the face of cold weather", al-Jāḥiẓ responds: "If its skin is so hairless, what do we make of their statements that 'they petitioned the king for a white elephant', and' the spotted elephant', and 'so and so came on the black elephant'?"

So much did al-Jāḥiẓ find himself forced to question, criticize, or even refute Aristotle's views that he felt compelled to offer some exculpating excuse for the man for whom he had so much respect as a philosopher. He found an ample usufruct in the lot of translators, copyists, etc.[7]

The lesson to be drawn from al-Jāḥiẓ's treatment of translation is quite significant. It is that in the process of cross-cultural exchange of ideas it is important to look at and scrutinize the conduit through which these ideas are passed. For indeed the transmitter is just as, if not more, important than what is transmitted. And while the target audience receives something via the transmitter, that something may or may not

AL -JAHIZ ON TRANSLATION

Introduction

Abū'Uthmān b. Baḥr B. Maḥbūb al-Kinani al-Laithı, better known as al-Jāḥiẓ, a name he acquired for his protruding eyes, was born in al-Basra around 165 A.H. / 781 A.D. A polymath known for learning of overwhelming depth and breadth, al-Jāḥiẓ is reported to have composed some one hundred and forty works[1] dealing with everything from Arabic prose to zoology and including Mutazalite apologetics. As may be expected in connection with such a prolific writer, both his thought and character have been subjects of controversy. Opinions about al-Jahiz run a wide gamut. Ibn al-Amid says that al-Jaḥiẓ is indispensable for anyone interested in rhetoric **(balāgha)**, diction **(fasāḥa)**, speech and composition.[2] Al-Masūdī says that "the book of al-Jāḥiẓ, in spite of his renowned turpitude, clear away the rust from minds and lay open the clear proof."[3] The biographer and critic al-Dhahabı says that "he was one of the leaders of the innovators and anathematic aberrations."[4]

The following selection dealing with translation is from al-Jāhiz's **Kitab Al-Ḥayawān**[5] one of his most famous and indeed most entertaining works. It was written sometime during the last twenty two years of his life along with his other masterpiece **Al-Bayān wa al-Tabyīn.**

This title suggests that it is a book about zoology; the different types and species of animals, their habits, instincts, and distinguishing

sion, though, is from First Millennium B.C. Nineveh. See E.A. Speiser's translation of Tablet XII in **ANET**, p, 97.

42. A view that has received some support among Assyriologists in recent years; see, e.g., J. Makkay in Karl Oberhuber, **Das Gilgamesch-Epos** (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977), pp. 9-10.

43. See Charles Olson, "Notes for the Proposition: Man is Prospective," **boundary 2**, 2 (1973/1974), 1-6.

44. Olson, **The Special View of History**, ed. Ann Charters (Berkeley: Oyez, 1970).

45. On Heidegger and Olson, see Paul Christensen, **Charles Olson; Call Him Ishmael** (Austin: U, of Texas P., 1979), pp. 8, 44; and the Rothenberg-Spanos "Dialogue," above.

46. See Charles Olson, **Causal Mythology** (San Francisco: Four Seasons, 1969), pp. 11-13, 32-35.

47. See Robert Creeley, **Contexts of Poetry** (Bolinas: Four Seasons, 1973), p. 23; also Catharine R. Stimpson, "Charles Olson: Preliminary Images," **boundary 2**, 2 (1973/1974), 151--72, and William Moebius, "'Spiritus Ubi Vult Spirat': On Charles Olson" in the same volume, pp, 16-21.

48. Cited by Rothenberg, "Pre-Face," p. xvi.

49. Charles Olson, "Projective Verse," in **Selected Writings**, ed. Robert Creeley (NY: New Directions, 1966), p. 24.

50. Support for the research in this essay was provided by the Research Foundation of State University of New York, for which we thank the generosity of the Foundation.

30. **Vort** 8, p.121.

31. Charles Doria, "Pound, Olson, and the Classical Tradition," **boundary 2,** 2 (1973/1974), 134.

32. Dahlberg's knowledge of classical myth was great, but he was little interested in Ancient Near Eastern myth beyond what could be found reflected in the Bible. See, e.g., **The Confessions of Edward Dahlberg** (NY: Braziller, 1971), pp. 257-61.

33. Charles Olson, **Call Me Ishmael** (San Francisco: City Lights, 1947), p. 14.

34. **Call Me Ishmael,** pp. 82, 97-98.

35. William McPheron, "Charles Olson: Mythologist of History," **Boundary 2,** 2 (1973/1974), 189-99.

36. L.S. Dembo, "Olson's **Maximus** and the Way to Knowledge," **boundary 2,** 2 (1973/1974), 279-89; John Scoggan, "Gravel Hill" in the same volume, pp. 333-39; and Sherman Paul, "Maximus : Volume 3 or Books VIII and After," **boundary 2** 5 (1977), 557-72.

37. Letters of Olson and Kramer, mentioned with permission of Professor Kramer. On the "Institues" at Black Mountain College, see Martin Duberman, **Black Mountain, An Experiment in Community** (NY: Anchor, 1973), pp, 342-43.; see also Egbert Faas, "Charles Olson and D.H. Lawrence: Aesthetics of the 'Primitive Abstract,' " **boundary 2** 2 (1973/1974), 113-26.

38. Charles Olson, **Letters for Origin, 1950-1956,** ed. Albert Glover (NY: Cape Goliard, 1970), p. 109.

38. **Alcheringa,** 5 (1973), 7-8.

40. First published by Kramer in 1938; for Kramer's translation, see his **Sumerian Mythology,** rev. ed. (NY: Harper, 1961), p. 35.

41. Composed early in the Second Millennium B.C. The familiar ver-

17. Keen, p. 59.

18. Keen, p.59.

19. Norman, J. Loftis, **black anima** (NY: Liveright, 1973).

20. Jerry W. Ward, "N.J.Loftis' **Black Anima:** A Problem in Aesthetics," **Journal of Black Studies,** 7 (1976), 195-210.

21. Denise Levertov,"Song for Ishtar," in **O Taste and See** (NY: New Directions, 1962), p.3.

22. Levertov, "The sense of Pilgrimage," **The Poet in the World** (NY: New Directions,1973), p.78.

23. For the Mesopotamian texts, see Samuel Noah Kramer, **From the Poetry of Sumer** (Berkeley: U. of California P., 1979).

24. Especially George Steiner, **After Babel** (Oxford: U.P., 1975).

25. See his "Dialogue on Oral Poetry with William Spanos, "**boundary 2,** 3(1975, 509-48.

26. Jerome Rothenberg, "Pre-Face," **Origins, Creation Texts from the Ancient Mediterranean,** ed. Charles Doria and Harris Lenowitz (Garden City: Doubleday, 1976), p. xvi. Rothenberg notes the importance of Kramer's **Mythologies** and **ANET,** esp.pp. xv-xvi.

27. The Greek and Roman pieces are translated by Charles Doria. For Lenowitz's work see also his conributions to **A Big Jewish Book,** ed. Jerome Rothernberg (Garden City: Doubleday, 1978) and Rothenberg's journal, **Alcheringa.**

28. Armand Schwerner, "Tablet XVII," in **The Tablets xvi-xviii** (n.p.: Heron Press, 1976); and in **Alcheringa,** 5 (1973), 1-2. which includes an audio recording of Schwerner reading his poem.

29. Schwerner, "Tablet XVII". See also his poem, an interview, and a number of critical responses to his work in **Vort Twenty-First Century Pre-Views: Jackson Mac Low and Armand Schwerner,** 8 (1975), 100-76.

[**Mythologies,**] pp. 109-16, 120; **ANET**, pp. 106-109. For more on the descent of the goddess (Ishtar / Inanna) and her role in the "sacred marriage," see now Samuel Noah Kramer, **The Sacred Marriage Rite** (Bloomington: Indiana U.P., 1968), and Marvin Pope, **Song of Songs, A New Translation with Introduction and Commentary** (Garden City: Doubleday, 1977), esp. pp. 54-89, 210-233.

10. See **ANET**, p. 119; for the Gilgamesh text, see **ANET**, pp. 83-90; for "The Creation Epic," **ANET**, pp. 60-69; **Mythologies**, pp. 120-121.

11. Ishmael Reed, "Neo-HooDoo Manifesto," in **Conjure** (Amherst: U. of Massachusetts P., 1972), pp. 20-25.

12. Reed, "Self-Interview," **Shrovetide in Old New Orleans** (Garden City: Doubleday, 1978), pp. 132-33, and "The Writer as Seer: Ishmael Reed on Ishmael Reed," **Black World**, 23 (1974), 23.

13. Reed, **Mumbo-Jumbo** (NY: Avon, 1972); our thanks to Robert Fox for calling attention to this work.

14. With a priesthood of poets. See "Neo-HooDoo Manifesto," p. 25. His poem, "I am a Cowboy in the Boat of Ra," pursues similar themes. See **Conjure**, pp. 17-18, and J.M. Linebarger and Monte Atkinson, "Getting to Whitey: Ishmael Reed's 'I Am A Cowboy....' " in **Contemporary Poetry** 2 (1975), 9-12. Reed comments on his conscious use of Egyptology in "The Great Tenure Battle of 1977," **Shrovetide**, p. 233.

15. James McKenzie ed., "Pole-Vaulting in Top Hats: A Public Conversation with John Barth, William Gass, and Ishmael Reed." **Modern Fiction Studies.** 22 (1976), 131-51. The Antigone story which figures prominently in **The Last Days of Louisiana Red** (1974) he considers a Greek spin-off of Isis' role in the Osiris cycle. For Osiris, see Rudolf Anthes, **Mythologies**, pp. 33-37, 68-85. See also Reed's poems, "Why I often allude to Osiris" and "off d pig," in **Conjure**, pp. 43 and 63-64.

16. Sam Keen, "The Cosmic Versus the Rational", **Psychology Today**, 8(1974), 56-59.

Gardner himself has been touched by it. Although this essay concentrates on postmodernism in a specific milieu (American) and in a specific historical period (Post - World War II), I prefer the larger context Richard Palmer has mapped out in "Postmodernity and Hermeneutics," **boundary 2,** 5 (1977) 363-94, and "The Postmodernity of Heidegger," **boundary 2,** 4 (1976), 341-56, as a fundamental shift away from the modernity of Renaissance thought (itself a working out of a Greek agenda).

2. Ed Sanders, **Shards of God** (NY: Grove Press, 1970).

3. Sanders knows the horrific side of the movement as well. The obscene parallels in **The Family; the Story of Charles Manson's Dune Buggy Attack Battalion** (NY: Dutton, 1971), are disturbing indeed. The most gruesome are in the presentation of women as "love slaves."

4. John Gardner, **The Sunlight Dialogues** (NY: Knopf, 1972).

5. See Paul Ferguson, John R. Maier, Sarah Mathiessen and Frank McConnell, "John Gardner, The Art of Fiction LXXIII," **The Paris Review,** 21 (1979), 49-50, 54, 56, 62; Bruce Allen, "Settling for Ithaca: the Fictions of John Gardner," **Sewanee Review,** 85 (1977), 520-31; Judy Smith Murr, "John Gardner's Order and Disorder: **Grendel** and **The Sunlight Dialogues,"** **Critique,** 18 (1976), 97-108; Susan Strehle, "John Gardner's Novels: Affirmative and the Alien," **Critique,** 18 (1976), 86-96.

6. See John R. Maier, "Mesopotamian Names in **The Sunlight Dialogues;** or, **MAMA** Makes it to Batavia, New York," **Literary Onomastics Studies,** 4 (1977), 33-48.

7. A. Leo Oppenheim, **Ancient Mesopotamia** (Chicago: U.P., 1964), is the main source of Gardner's Mesopotamian material.

8. Rhoda Lerman, **Call Me Ishtar** (NY: Holt, Rinehart, 1973). Note Sanders' disdain for the women's movement, **Shards,** p. 131.

9. Samuel Noah Kramer, ed. **Mythologies of the Ancient World** (Garden City: Doubleday, 1961), and **Ancient Near Eastern Texts,** ed., James B. Pritchard (Princeton: U.P. 1951), **[ANET],**

Universe," **Poetry and Truth** and the Maximus poems continue Olson's postmodern fascination with Ancient Near Eastern myth.[47] From the first to last, Olson takes up the implications of the ancient works more profoundly and extensively than any other writer of our time. He was the first to be taken with the insight that we live "in an age in which inherited literature is being hit from two sides, from contemporary writers who are laying bases of new discourse at the same time that [scholars] are making available pre-Homeric and pre-Mosaic texts which are themselves eye-openers."[48] A danger in using such eye-openers, unusual as they are, is that the works demand that the reader be university-educated. For the most part, the writers of fiction and poetry discussed here have been associated in some way with the American educated elite. None (with the possible exception of John Gardner) are "popular" writers. The literary works described here are postmodern in the sense that the Ancient Near Eastern material allowed the writer of fiction to break with expectations of "realism." And it enabled the poets to overcome what Olson called "the lyrical interference of the individual ego, of the 'subject' and his soul, that peculiar presumption by which western man has interposed himself between what he is as a creature of nature (with certain instructions to carry out) and those other creations of nature which we may, with no derogation, call objects."[49]

A second danger is that such works can become merely precious, a play in experimentation with form only. Probably the most striking feature of this collection is that none of the works remains only on the aesthetic level. Although none of the works could be dismissed as "merely" didactic, all open onto moral, political, social and spiritual questions. However raunchy, bizarre, non-literate, and wild, they share what is perhaps the single most important binding them together: the demand for a "new vision," a "new consciousness."[50]

FOOTNOTES

1. The subject of postmodernism and postmodernity is a complicated one, as readers of, e.g. **boundary 2**, devoted to postmodernism, are aware. Its manifestation in fiction has been attacked by John Gardner, **On Moral Fiction** (NY: Basic Books, 1977), although

Gilgamesh advising Enkidu.) For the most part Olson follows the Sumerian and Akkadian closely. Subtly, though, the ending of "La Chute (II)" forces Olson to interpret some very difficult lines referring in the original to the "mother of Ninazu." Olson ignores the "outcry" in the original (an incantation in the form of a lullaby) to concentrate on an archetypal figure, the Mother:

Behave, lest the outcry shall seize you
seize you for what you have done
for her who, there, lies naked
the mother
whose body in that place is uncovered
whose breasts lie open to you and the judges

in that place
where my drum and lute are

The mother is, in Olson's interpretation, the seductive goddess of both life and death. The "drum and lute" make it clear that Olson thinks the poem shamanistic.[42] (The last two lines of Olson's transposition do not occur in the original.) Recovering the shamanic drum and lute, images for the poet, involves the confrontation with the dangerous and tempting mother in the world of the dead. By choosing to highlight this section of the ancient poem, Olson has brought together in a beautifully understated way the archetypes of descent into death, the search for the anima, and the promise of return.

Olson was, as he so often said, convinced that Sumer held open (along with Mayan culture, his other great interest outside the stream of Western tradition) the new way of thought he called "mythic."[43] Our estrangement from the mythic continues to dominate modern thought. The rational is split off from the non-rational. Dependence upon logical classification and abstraction was complete by the 5th Century B.C., in Olson's veiw.[44] The mythological was then displaced by the rational. The postmodern turn opens the way, as it did for philosopher Martin Heidegger, to a recovery of the ontological. The split between sign and reality, which has dominated modern thought, is resolved. "Projective verse," "field" composition, and other key Olson notions like "the new localism" are aspects of the turn.[45] Although it is not the only part, Ancient Near Eastern myth is an important part of the turn for Olson.[46]

"Projective Verse," the "Letter to Elaine Feinstein," "Human

Mexico. The result was **Mythologies of the Ancient World** (1961), still a unique gathering of expert interpretation of ancient myth.

From first to last, Olson saw an Ancient Near Eastern connection. Already in 1952 Olson wrote that he had been engaged in a project "for years," the "Transpositions" of ancient poems, which began with "La Chute."[36] "La Chute (I)" was published early. "La Chute (II)" was published posthumously in **Alcheringa** in 1973.[39] The poem "transposed" by Olson has an interesting history. The earliest version is in late Third Millenium B.C. Sumerian. The hero, Gilgamesh, has lost a **mikku** and **pukku** (probably a drum and drum-beater) to the Netherworld. He instructs his friend, Enkidu, in the ways of the world of the dead, customs that in mirror fashion exactly reverse the customs of the world of the living. The Sumerian version is called "Gilgamesh and the Huluppu Tree."[40] Part of the myth was then taken up in a very close Akkadian translation in the strange Tablet XII of **The Epic of Gilgamesh.**[41]

Olson's "transposition" makes two short, self-contained poems of the opening lines of the Akkadian version. "La Chute (II)" seems at first not to venture much although it does update the languages. Consider E.A. Speiser's translation in **ANET:**

"If [thou wilt go down] to [the nether world],
[I will speak a word to thee, take my word],
My admonition(s) [heed thou well]:
Clean raiment [thou shalt not put on]!" (XII. 11-14)

Contrast Olson's opening lines:

If you would go down to the dead
to retrieve my drum and lute
a word for you, take my word
I offer you directions

Do not wear a clean garment

The overworn "epic" diction once thought suitable to serious ancient works is replaced with clarity and sleek idiomatic English-- English in lines that break down the old barriers raised between verse and prose.

Advice is given. (Olson does not indicate in the poem that it is

remark to Ezra Pound, "You are a Greek. I am Hittite," states succinctly the way Olson moved beyond the Pound tradition, which had called for relocating man with the Western Humanistic tradition.[31]

However much Olson owed his work to Pound, Edward Dahlberg, and even William Carlos Williams (all acknowledged), the Ancient Near Eastern dimension of his "Pleistocene Man" enabled Olson to make the postmodern turn decisively beyond them.[32] Olson is one of the few who proclaim themselves "postmodern" and "postliterate" thinkers.

Dahlberg claimed to have introduced Olson to ancient authors, especially Hesiod. Olson's earliest work, **Call Me Ishmael** (1947), already pursues the notion that with early man, poetry, language and the core of myths grew up together. As example he gave the Egyptian Horus.[33]

The very form of Olson's study of Melville is new, a break with the conventions of the academic dissertation turned scholarly work. Great energy breaks from the work: velocity, the thing, big, energy, direction. In it the great myths provide the power. Kronos castrating Uranus (a myth that would lead Olson to his long interest in the Hittite Kumarbi cycle) tells of Mellville's suffering over paternity. **E-sagila,** the "House of the Lifting of the Head," helps illustrate Melville's eloquent response to the great stones of the ancient Middle East. Weaving through the book is the image of death and rebirth, Osiris and Seth.[34]

Olson never lost his interest in, especially, Sumerian and Hittite civilization. The first and eldest, Sumer, provided the locus of civilization, the "center" that had held for millenia.[35] The Hittites, on the other hand, an Indo-European group, provided the transition from the ancient, Pleistocene Man, to the new Greek civilization. The import of this thinking on Olson's Maximus poems has been noticed.[36]

In the late 1950s, Olson as Rector of Black Mountain College approached Samuel Noah Kramer with an idea to gather the leading scholars of the day for a symposium on "Pre - Homeric Literature."[37] The effort failed, but soon afterward the three scholars Olson most wanted to have, Kramer (a Sumerian specialist), Hans Güterbock (Hittite), and Cyrus Gordon (Ugaritic or Canaanite), headed a team of scholars who met and discussed, besides the mythologies of those three areas, the mythologies of ancient India, Iran, China, Japan and even

though the personal presence, in combination with an almost surreal texture, makes me suspect the intrusion of a relatively recent hand. An archetype of spiritual friendship does pervade the text, some of whose quality arrives at later refinement in Judeo-Christianity.

Ahanarshi .... in the Teacher's room .... Ahanarshi
.... for the Teacher ...... interview
Ahanarshi ....
and the vibrations of Ahanarshi's water body were tempest
Ahanarshi did a headstand to [homogenize] his fluids, he used the [meditation - pillow] to prop himself up on, he sat in the lotus flower*, Ahanarshi, at the feet of the Teacher
*etymology unclear: may signify
a growth, perhaps a position
for the space of a meal*, the straggles of his hair [set ablaze]
*commonly taken as one-half hour
Ahanarshi, by the Teacher, gently by the Teacher. (11. 1-12)

Schwerner claims not to recall the actual process of composing the tablets. He explained to Barry Alpert that

the process of their burgeoning, of their appearance, always had me in the state of enormous tension. That is, I quite did not want to know what I was doing. I did not quite want to know what I was doing. So that as I reread some of them now it seems to me incredible that what people did see in them critically are, as a matter of fact, really there. Becasue I did not want to know that they were there in that way.[30]

He had been reading Samuel Noah Kramer's texts and responded in a very complex way:

In other words whatever kind of post-Neolithic background mass material that I was getting into I did not want to read as a scholar and yet I did not to read it as a fool either, right. And I did not want to read it as a pirate who was plundering something so he could use it later, right. Because if you use and manipulate, what you're going to get is something used and manipulated, right. On the other hand, you're doing it. See, now I understand something about this which I didn't verbalize to myself than and that is: what gives me trouble with Pound is the fact that he is attached, as Buddhists say, he is attached to history, he is attached to economics, he is attached to what seems to me ancillary, organically ancillary material. That it is not the itness of the situation becoming itself. It is not the more profound groundwork, as Rilke might say, of the thing growing in its own terms. That oscillating field of energy that is best understood in the context of tantra. (p. 121).

The major figure behind the Post-World War II interest in Ancient Near Eastern myth and literature, however, is clearly Charles Olson. Few of the poets we have considered have not been touched by Olson's ideas and his poetry. Indeed, as Charles Doria has pointed out, Olson's

sky made dirt
dirt made flow-ers
flow-ers made canals
canals made swamp

swamp made worm

Compare the ANET version, translated by E.A. Speiser:

After Anu [had created heaven],
Heaven had created [the earth],
The earth had created the rivers,
The rivers had created the canals,
The canals had created the marsh,
(And) the marsh had created the worm—

Lenowitz likes to expand (at least visually) the work on the page, to let sight work with the sound. Here, however, he compacts the poem even more than the ANET version had. Everywhere the trappings of logical discourse ("After....," punctuation, added "and," perfect tense) and a kind of pseduo-definiteness are stripped away, as are any hints of abstract language. "Sky" replaces the god name, Anu, and the now-colorless abstraction "heaven." "Dirt" replaces "earth." Even "rivers" become tangible and brutally simple: "flow-ers." Instead of subordination there is sheer paratactic sequence. The attempt is to simplify, to rub off the accretions of tradition at Western poetry and the Bible. Even that once-exalted term, "create," goes, in favor of the indefinite, yet strangely powerful "made." The incantatory power of the original comes through as the dead language is cut away.

Armand Schwerner has taken the availability of texts and translations yet another step. Using the very fragmented condition of the cuneiform texts and the scholar's uncertainty over reading the cuneiform signs and interpreting meaning, Schwerner found a new poetic form, which he uses in his series, **The Tablets.**[28] Gaps in the text are marked; Schwerner's persona, the "scholar-translator" freely admits his ignorance or refuses to choose between ambiguities. There are a good many jokes and put-ons in **The Tablets**; some direct translations of Sumero-Akkadian materials; much concrete poetry. A brief example is from "Tablet XVII," to which Schwerner provides a prefatory note.[29]

"Ahanarshi's Trip" this tablet seems to belong to the familiar anecdotal homiletic genre,

lips to devour me I bite back
and laughter rocks the moon

In the black of desire
we rock and grunt, grunt and
shine

Once again the earth-bound poet is touched by the cosmic. In the tremendum and fascinans of numinous embrace the poet finds body and voice.[22]

The recovery of Ancient Near Eastern texts[23] has been useful to postmodern poets. In turn, the renewed interest in the nature of translation[24] and the encouragement of every sort of poetic experimentation since World War II, which includes concrete poetry, mixed-media pieces, and found poetry, are now beginning to influence the translation of the ancient poetic works. Beyond the fragmentary condition of many of the texts and the sheer difficulty of the writing systems and languages involved, a problem translators face is the impulse to veer off into an archaic English, a faintly King James-influenced biblical English or a heightened style in the manner of Western epic poetry. A leader in the movement to provide English translations that are genuine poems in their own right is Jerome Rothenberg. For Rothenberg, it is no longer a question of refurbishing "literal" translations to make them more interesting.[25] In the "Pre-Face" to his editions of cosmogonies, **Origins, Creation Texts from the Ancient Mediterranean** (1976), he sees a new language, a new discourse opening up to contemporary poets, a "new order of translation."[26] "For the first time the energy enters directly in translation, not as a fluke" (p. xvi). The aim is "total translation," one which involves the methods of projective verse, etymological translation, and the close attention to the "oral dimension" of the poem (p. xvii).

The Ancient Near Eastern poet-translator in **Origins** is Harris Lenowitz. Lenowitz translates works from Egyptian ("From the Shabha Stone" = "The Memphite Theology"), Akkadian (**Enuma - Elish**), Ugaritic ("The Building of Baal's Palace") and Hittite ("Illuyanka") sources.[27] A small example can be seen in the opening lines of "An Incantation Against Toothache."

Start:
Sky made sky

is black, the beautiful Isis. After the terrifying descent into hell comes the promise, a section Loftis calls "Birth and Rebirth," in prose (pp. 75-90). Loftis weaves together images of light, womb, and sea, "weaving the light," recurrent signs of the dead Osiris' presence. In Egypt the women fish out the naked figure, the Osiris, who is further identified as the Egyptian god, Attis. It is a moment of stunning rebirth: "an old man covered with wheat rose out of the river wet with water and ambergris" (p. 86). The shock works: Loftis sets together Attis, with his sacrificial death and rebirth, and the historical event of Attica Prison. He does it to find hope for the contemporary black.

Like Reed, Loftis saw the early hopeful signs of the 1920s as inadequate. The present is indeed filled with injustice and pain. Yet the New York City scene of the 1970s becomes the meeting place of common and cosmic, the place of political salvation and spiritual command (p. 105). "An old man covered with mushrooms bops toward you weaving, turning, weaving. He beckons you, you follow" (p. 104).

Loftis is quite deliberate in his use of the Osiris myth. He has been criticized for the Egyptian material, which Jerry Ward sees as a failure "to have an adequate understanding of African history."[20] By pursuing Afro-American rather than purely African inspiration, Loftis' poetry does not "speak to the masses" (p. 208). Yet even Ward agrees that Loftis "illustrates the paradox of stopping outside of history to get a better perspective on how one is situated inside of history" (p. 208).

The power of the Ancient Near Eastern image works for Denise Levertov as well. Although she seldom uses Ancient Near Eastern myth (preferring Mexican materials), Levertov brilliantly exploits it in her "Song for Ishtar" (1962).[21] Moon, goddess, the pig sacred to Ishtar, and Muse play powerfully to consecrate the woman and the poet:

The moon is a sow
and grunts in my throat

Her great shining shines through me
so the mud of my hollow gleams
and breaks in silver bubbles

She is a sow
and I a pig and a poet

When she opens her white

since Friedrich Nietzsche's "The Birth of Tragedy from the Spirit of Music" (1871), Dionysian consciousness. If Western society has emphasized the "Apollonian" principles of rationality in the past, it must discover now its Dionysian complement. The Apollonian / Dionysian duality, originally proposed to explain the co-existence of opposing principles in Greek tragedy, has more recently been proposed as a useful typology of alternative world views, structures of consciousness, and even right brain / left brain specialization.[16] Where Apollo dominates a world of cause-and-effect, Dionysius reveals a cosmic unity. If man is on the one hand **Homo faber,** with his tools of reason and logic; he is on the other hand **Homo ludens,** the player, dominated by imagination, fantasy and intuition. If Apollo rules the left hemisphere of the brain, Dionysius holds sway in the right hemisphere. Freud is on one side, Jung the other. The Apollonian world is a "male-dominated, hierarchically organized, class-structured society. It emphasizes virtues that have been traditionally considered masculine (control and rationality) and hence it thrives best where: the head controls the body; capital governs the corporation; reason controls emotions; the male is the ruler of the family."[17] The Dionysian vision, on the contrary, embraces the matriarchal societies and planting cultures, "where the cycle of the seasons and the dependency on Mother Nature is a primal fact of existence. It places high value on the 'feminine' virtues of surrender, trust and nurturance."[18] That contemporary fiction finds in the Ancient Near East a key to the archaic dream-world marks a turn from "realistic" modern fiction toward a more authentic, if bizarre, reality.

But fiction is not alone in glimpsing the vision. Poetry, too, has been touched in the postmodern turn. The central figure in N.J. Loftis' **black anima** (1973) is, again, the dead Osiris. First glimpsed as the anonymous naked figure which "flowed / along the Harlem River," Osiris accompanies Loftis on the archetypal journey back through the terrors of black history in America, through the domination of Western thought-forms and art works (Shakespeare, Dante), through time "to examine the very ground on which we walk" (p. 21), the Ground of Being. The journey takes him back to Egypt; to Ikhnaton. The poem writhes in oppression, seen as a descent into hell. What guides him, in different guises, is the black anima, which Loftis explains is a deliberate merging of two ancient goddesses (p. 117) [19]

Of the two goddesses, one is white, the huntress Aphrodite; the other

PaPa LaBas explains that the white reaction, what Reed calls the "Atonists" (pp. 70, 183), has a long and grotesque history. Osiris, an Egyptian prince, was an adept of the mysteries of agriculture. The people perform the dance of Osiris (to be found in the Book of Thoth). Osiris travels the world (as Dionysius, for example); produces his offspring, Horus, by his sister, Isis; and is mutilated by the jealous brother, Set. Set develops a "weird relationship" with the Aton, the Sun Disk. Then the battle between the Atonists and the true nature-religion of Osiris begins in earnest. Akhnaton's attempt about 1500 B.C. was a conspicuous attempt that failed to establish the Aton and overthrow Osiris. Moses, ironically, was more successful, and he established for later history the Book of Thoth-- but only in part, the Left Hand or malefic side of the mysteries (pp. 187-200).

LaBas quickly moves from Second Millennium B.C. Akhnaton and Moses to the Twelfth Century A.D. Knights Templar. What follows is a story of intrigue and conspiracy in the manner of Pynchon's **Crying of Lot 49.**

To the extent that **Mumbo Jumbo** recalls a cultural event of the 1920s, a movement when the forces of ancient black culture come breaking in upon the Atonist white world, the novel records a failure. Suddenly, Jes Grew, the movement so alarming to officials, dissolves (p. 223). The Book of Thoth, it turns out, was burned. The whole story seems dominated by failure. The novel ends, though, with a view to the "new play, a play about the future" (p. 236). An "Epilogue" once again sets the Harlem Renaissance in historical perspective. But this time PaPa LaBas is speaking to a college class in the 1970s. Now, finally, the message can get out. The proper audience for the tale has emerged.

Fiction in the 1970s, then, has made significant use of Ancient Near Eastern myth to proclaim the end of male, white, bourgeois, uptight, unsharing and guilt-ridden society. In its place are instated the vestiges of an earlier, more primordial reality, what Western civilization has forgotten or ignored or suppressed. It is a "cosmic" relationship, deeper and more dangerous than human culture. Exotic, wild, orgiastic, yes; more in line with the universe; freer, more fully human.

In one way, these works offer a critique of an exhausted Western rationality; in another, they provide a glimpse into what has been called,

ends on an ambivalent note, with Ishtar, without thinking much about it, touching the pant leg of Mack. From that moment she will grow more resolved in the novel, and stronger. The madness and death she undergoes become redemptive, part of the great turning of the age. The story ends in the triumph of the mother. As in "The Descent of Ishtar", where Ishtar is stripped of power and is killed in the world of the dead, but rises triumphantly in the end, **Call Me Ishtar** ends with the triumphal resurrection of the feminine in the modern world too long dominated by male arrogance.

What **Call Me Ishtar** does for the women's movement, Ishmael Reed's novels do for black consciousness. His "Neo-HooDoo Manifesto"[11] strikes at the corrupt heart of Western civilization, white and life-denying. Neo-HooDoo is an esoteric movement threatening the hegemony of white civilization. It manifests itself in music, dance, sex, and intense magico-religiostity. Reed uses ancient Egyptian myth to bring out the large cultural struggle that has been engaged since the Judeo-Christian takeover of power. Haitian, African and South American "hoodoo" has its earlier counterpart and source in Egyptian religion. (Reed was much upset when a Rome Museum official refused to let him examine a black Osiris in the collection after the Museum discovered Reed's color.[12])

Novels like **Mumbo Jumbo** (1972) are filled with Egyptian esoterica of the "Neo-HooDoo" movement.[13] The novels themselves are less stories about events than they are magical works to effect cultural change, fiction as voodoo.[14]

The myth of Osiris is the basic myth of the ancient world, according to Reed.[15] A very lengthy interlude in **Mumbo Jumbo** explains the importance of the myth (pp. 183-214). The account is punctuated by photographs of a rock group and Houdini, drawings of a black pope, and learned references-- appropriate enough to a novel that includes a "Partial Bibliography" of over one hundred items at the end. Ostensibly the novel is a detective fiction, exposing the ancient conspiracy of the medieval Templars that still persists in the modern world to keep the ritual secrets of black culture suppressed. Haitian PaPa LaBas attends the scene to find the secret Book of Thoth and to reveal the import of the "Jes Grew" movement sweeping the country. Through music and dance, the movement in the 1920s seemed to threaten white Western values to the core.

nian goddess.

Call Me Ishtar is a wild, funny, often hallucinogenic story, filled with fervid and sometimes crazy sex. The mission of the earthly Ishtar is to establish her power find the ideal lover, and to arrange to have the ideal couple mate. The myth operating most powerfully here is Ishtar and Tammuz (or Inanna and Dumuzi, the Sumerian version). The turn in the world's age is accomplished by the marriage of a rock musician, Mack, and Claire a groupie who, thanks to Ishtar, finds her identity.

The rock concert scene (Chapter 5) mediates beautifully between the the straight world of husband Robert (a successful businessman who picks up a rock group, the Demons, as an investment) and the mythic world of great power and energy--and at least apparent madness. Ishtar is drawn into the rock scene, attracted by the hot sex and the Dionysian frenzy of the music. Chapter 5 (pp. 41-7) is a good indicator as well of Rhoda Lerman's narrative technique. It opens with poor Ishtar, suffering with painful teeth and fleas. As she and Robert are introduced to the Demons, the young men do their macho best to intimidate her. Suddenly the story is interrupted by an account of the Great Mother in the forbidden third temple of Hagat Qim on Malta. A bit of the Akkadian "The Descent of Ishtar to the Nether World"[9] brings into the story the divine lover, Tammuz, and, ironically, Moses. (Moses is linked throughout **Call Me Ishtar** with husband Robert, a straightlaced, Conservative Jew; the Moses parallels deepen until the Moses story becomes fused with the Tammuz myth through the ancient Legend of Ishtar and King Sargon of Akkad). The young men of the Demons, especially Nino and Mack, attract her attention. Suddenly the story cuts to a central passage (Tablet VI) of **The Epic of Gilgamesh,** where the Akkadian Ishtar offers herself to Gilgamesh and is rejected by the great hero. Yet another myth intrudes on the "realistic" story the description of the great god of Bablon, Marduk. Mack is assimilated to the Marduk of the Babylonian "Creation Epic", **Enuma-Elish.**[10] The myths strive with the modern, "realistic" story for dominance.

In Chapter 5 all the forces of the male are set up against the female: not only the brash rock musicians, but also a whole set of arrogant male heroes and divinities, Tammuz, Gilgamesh, Moses, Marduk and the masturbating Ra, who claimed to have created the universe out of himself, with no need of the feminine. Yet, true to the myths Lerman has chosen to use, the conflict fails to intimidate Ishtar. The chapter

the choice which will confront Fred Clumly in the climax of the novel:

> Once one's said it, that one must act, one must ask oneself, shall I act within the cultural order I do not believe in but with which I am engaged by ties of love or anyway ties of fellowfeeling, or shall I act within the cosmis order I do believe in, at least in principle, an order indifferent to man?. And then again, shall I act by standing indecisive between the two orders--not striking out for the cosmic order because of my human commitment, not striking out for the cultural order because of my divine commitment?. Which shall I renounce, my body--of which ethical intellect is a function--or my soul? (pp. 588-589).

The Sunlight man poses the question in a theoretical way, with illustrations from Mesopotamian literature and from what he claims are incidents in his own bizarre life. The great choice will indeed weigh heavily upon Fred Clumly in the novel: to seize the Sunlight Man according to law, and thus remove a dangerous anti-social force from the streets; or to "act on the side of universe"--the "cosmic" or "divine" way, the Mesopotamian way (p. 591)--to turn away and let the Sunlight Man go free. It is the central conflict of the novel.

The felt crisis in Western Civilization that has given rise to other expressions of postmodernity is also evident in the problem of the sexes. One of the most remarkable novels of the women's movement focuses on the great Mesopotamian goddess, Inanna (her Sumerian name), who is also Ishtar (her Akkadian name). For a time Inanna/Ishtar takes over her earthly embodiment for our age, a Syracuse, New York, housewife also named Ishtar. **Call Me Ishtar** (1973) is, read one way, the story of an all too typical yet terrifying family collapse.[8] As Rhoda Lerman tells the story, the housewife, locked into a dull and frustrating suburban routine, more or less wanders into promiscuity and becomes increasingly dissociated. In one episode the woman disgraces herself at a bar mitzvah. Her solicitous husband, Robert, tries to help but cannot. Ishtar lapses into madness and commits suicide.

Such is one text of **Call Me Ishtar.** Overriding it is the story of the great goddess Ishtar's return to earth. The world is a mess: religion, law, and love are collapsing. The "mother" is needed to straighten it out, especially to restructure male/female relationships. Appropriately the novel opens with the great goddess'"Application for Employment" from 4,800,000 years ago to the present through all the stages of her transformation in history. The pages are crowded with Ancient Near Eastern references: to Ra's masturbating (pp. 29, 56), to the "Incantation Against Toothache"(p. 145), to the Laws of Lipit-Ishtar and even to the ancient battery cells found in Baghdad (p. 184). Mainly, though, the references are Babylonian and center on the myths of the great Babylo-

not only because she is indeed a mother, with husband and children, but also because she relates deeply to Mama, one of the names of the great goddess of Sumero-Akkadian myth, otherwise known as Aruru, Ninhursag, Ninti, Inanna and Ishtar.[7] There are other references to Mesopotamia, like Will Hodge Jr.'s drive from Batavia to Buffalo: "He drove with authority and grace, head back, jaw thrown forward: an Assyrian king"(p. 363). Of the twenty-four sections of the novel, easily a third refer to Mesopotamian art works, like the magnificent friezes, "Lion Emerging from Cage"(p. 135),"Hunting Wild Asses"(p. 227), "Workman in a Quarry" (p. 637) and "Winged Figure Carrying Sacrificial Animal" (p.675). Some sections refer to Babylonian divination tablets, like "When the Exorcist Shall Go to the House of the Patient" (p. 63) There is even a section of the novel entitled **Nah ist--und schwer zu fassen der Gott** (p.497), a title obviously not Akkadian. The title is taken from a poem by the German Romantic Hölderlin, a line that had then been used by A. Leo Oppenheim as the title of **his** chapter in **Ancient Mesopotamia** on the religion of Mesopotamia!

The heart of the work, though, is the "Sunlight Dialogue" itself. There are four dialogues and they are almost pure Mesopotamiana. All are arranged by that ironic, unstable anarchist, Taggert Hodge; and all are directed at Fred Clumly, who is taken by Taggert Hodge as the representative of Western Civilization. The four are called "The Dialogue on Wood and Stone" (pp. 341-61), "Dialogue of Houses" (pp.460-72, "The Dialogue of the Dead"(pp.586-92), and "The Dialogue of Towers"(pp. 460-72). In each dialogue the modern world is shown to be dominated by biblical thinking; to be breaking apart; and to be in desperate need of corrective offered by the very people the biblical prophets objected to most stridently,the Babylonians.

The third dialogue, for example, "The Dialogue of the Dead," takes place, fittingly enough, in a cemetery. Taggert Hodge takes his text from the ancient story of Gilgamesh's search for immortality. Although Gilgamesh traversed the entire universe for a positive answer, the answer given him was always no. "There is no permanece," the sage Utnapishtim tells the travel-weary Gilgamesh; there is no escape from death. Taggert, the Sunlight Man, seizes on the story as a way of blasting the American cult of youth. Taggert tells Chief Clumly the philosophical underpinning of the Gilgamesh story (and the philosophical position underlying the novel): the freedom to act is linked to the meaninglessness of death. With this analysis Taggert exposes

York University, it is not surprising that Egyptiana dominates. Sumerian Inanna, Babylonian astrology, and Mesopotamian ziggurats are there, but the stories turn with Egyptian references: Akhnaton, Ra, the Sun's battle with the dragon Apophis, hierogamy. Character Jerry Rubin proclaims, **Je suis Ra**-- "the basis of the Yippie politics of Free" (p. 16). Character John Sinclair performs a Sacred Marriage with the cow-goddess Hathor in "The Festival of Life" in Lincoln Park (pp. 111-21). Sanders himself prays to Amon-Ra-Rubin, the Sun Disk (pp. 160-61), ritually repeating the Egyptian cosmic battle with Chicago's Mayor Daley as Apophis. The funeral of an 18-year old killed by the police in the Chicago Days of Rage, the events that provide the focus of the novel, has all the trappings of **The Book of the Dead** (pp. 162-64). The story sweeps in wild orgiastic abandon to increasingly violent confrontation with the "pigs." It ends with an "Orgy of Triumph with the Sauceroids" where, appropriately, Akhnaton speaks to the Yippies and the men pray (p. 179), hoping to see "the sharing city of God in our Time."

Shards of God combines picaresque novel, intergalactic fantasy, porno fiction and historical chronicle. Anything extravagant, gross, allegorical, fantastic and threatening to the rigid world of the Establishment goes. The fictional grid is the mythic cosmic Battle Drama and the exaltation that comes after victory.[3] John Gardner's **The Sunlight Dialogues** (1972) is more like a realistic novel.[4] The conflict between Fred Clumly, Law and Order Police Chief of Batavia, New York, and the protagonist, Taggert Hodge, is also a grand battle in the dissolution of civilization. **The Sunlight Dialogues** has been called one of the most ambitious projects in the fiction of the 1970s.[5] Gardner succeeds in bringing the theme of "spiritual death and the death of civilization" into a bascially realistic fictional world of small-town United States by making the hero, Taggert Hodge, an angry, half-mad, guilty and frustrated prophet, one who calls himself The Sunlight Man. His antics expose the corruption of American life, but they also invite and perpetuate violence. Gardner employs a variety of metafictional devices to "break the dream" of realistic fiction. Among these devices are Mesopotamian myths, symbols, and ideas.

The Mesopotamian materials both break down the realistic surface and provide a critique of Western civilization corrupt to its Judeo-Christian and Greco-Roman roots[6]. One of the finest characters developed in the novel, Millie (Mildred Jewel Hodge), is called Mama

An impressive group of works by contemporary American writers goes beyond the incidental use of Ancient Near Eastern material. All of them are unique and unusual works. All of them, I hope to show, fall into the "postmodern" turn of American writing since World War II. Indeed, the works taken together provide a rather complete statement of the "postmodern" turn in literature, itself a part of a great cultural movement that calls in question the most basic values of Western Judeo-Christian and Greco-Roman thought.[1]

Ed Sanders' **Shards of God** (1970) is something of a novel, something of a celebration of the Yippies "and other radiant street punks of Ra,"[2] who participated in the Peace Movement of 1967-1978. The novel is a string of surrealistic chapters like "The Great Pentagon Hunching Contest" and "The Burning Bush." It even claims (in its typically manic prose) an overall design, a "tale of triumph; the ultimate story of a successful caper undertaken by a disciplined magico-atheist Solar Brigade acting under precise orders from the Council of Eye Forms." There is a picaresque hero, Sanders himself, whose major activities are hyping the leaders of the Yippie movement and scrounging for sex. Still, it is enough of an anti-novel to be read, the author claims, "at random."

It is already tempting to forget the intense public hostility to the Yippies in the 1960s and to romanticize the blazing satire of American institutions in Sanders' work. The military, the CIA, the FBI, politicians, police, straight society generally and the media are roundly attacked. Against the grand mess-up of Western civilization stood the Yippie and the "message of the Aeon." The message was one, following God, Jesus, Buddha, and Thoth, of "enforced sharing" (p. 26). The sharing is induced through the combination of "smut, suck-rape, theft, treason, acid, spread shots, prayer." All is revolution, puke, space people, dope, magic and kinky sex. Characters in the novel are cartoon figures, rather like **The Fabulous Furry Freak Brothers.** The novel contains something to offend anyone. Still, the episodes are seen through the eyes of a presenter who fills even the deepest murk with wondrous joy.

Yippie is by definition beyond and destructive of Western capitalism and capitalist institutions. Throughout the account of the conspiracy to bring the Image of God to America and to inaugurate a "benevolent non-violent sharing society" are Ancient Near Eastern myths, rituals, prayers, and symbols. Since Sanders had studied Egyptology at New

POSTMODERNITY AND THE ANCIENT NEAR EAST

John R. Maier and Parvin Ghassemi

ما بعد الحداثة والشرق الأدنى القديم

جون ماير وبرفين غسيمي

يقوم البحث بدراسة توظيف النصوص القديمة للشرق الأدنى فى الأدب الأمريكى بعد الحرب العالمية الثانية أو ما يسمى بمرحلة ما بعد الحداثة . ويشير الباحثان إلى عدد من الروايات المناهضة للقيم السائدة فى الولايات المتحدة التى تستحضر أساطير الشرق الأدنى القديمة فى قص تخيلى أو تاريخى أو واقعى . وكثيراً ما يتقاطع التناص بالمفارقة لغرض النقد الإجتماعى من منطلق الحركة النسائية أو الأقليات التى تتمرد على هيمنة ثقافة عنصرية وذكورية و « عقلانية » .

ثم ينتقل البحث لدراسة توظيف أساطير الشرق الأدنى القديمة فى الشعر الأمريكى المعاصر . فتشير إلى ترجمات المتخصصين لنصوص شعرية قديمة فى حضارة وادى الرافدين ووادى النيل وإلى الشعراء الذين استفادوا من هذه الشذرات الشعرية المترجمة ليكتبوا شعراً يستحضر بمضمونه وغموضه وتشتته وسرياليته النصوص المسمارية .

ويختتم الباحثان دراستهما بالتركيز على الشاعر شارلز اولسن الذى تجاوز عزرا باوند فى غرفه من نصوص الشرق الأدنى القديم .

10. **Christopher Columbus. Four Voyages to the New World,** Trans. and edited by R.H. Major (Gloucester, Mass., 1978), 106.

11. **The Journal of Christopher Columbus,** 101-102.

12. Gabriel García Márquez, "Fantasía y creación artística en América Latina y el Caribe," **Texte Crítico** 14 (1979), 4. (The translation is mine).

13. Ibid., 8.

14. García Márquez & Vargas Llosa, **La novela en América Latina. Diálogo** (Lima: Carlos Milla Bartres, 1967), 41.

15. Lee Baxandall & Stephen Morawski (eds.), **Marx and Engels on Literature and Art** (Saint Louis, Mo.: Telos Press, 1973), 114.

16. Michel Foucault, **The History of Sexuality** (New York: Vintage Books, 1978), 93.

17. Gabriel García Márquez, **The Autumn of the Patriarch.** Trans. by Gregory Rabassa (New York: Harper & Row, 1975), 4. Subsequent references are taken from this edition and incorporated into the text.

18. **The Journal of Christopher Columbus,** 60.

19. M.M. Bakhtin, **The Dialogic Imagination. Four essays.** Trans. by Caryl Emerson & Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1981), 309.

Despite their loquacity, from beginning to end, the people of García Márquez's novel (be they indian, mestizo, or the downtrodden in general), are once again, as in Columbus' **Journal**, no more than an amorphous mass that does not succeed in concretizing its own ideology or in formulating a discourse that would truly make distinct their outline. Unlike Juan Montalvo who, upon hearing of the assassination of García Moreno (notorious 19th century Ecuadorian dictator), said "my pen killed him", García Márquez cannot give us such assurances. When we reach the last page --as readers accustomed to expect the ending of a novel as conclusive-- we hope that this last reported death of the patriarch will be definitive, but dare not be sure. And so, like the people in the novel, we also approach the corpse of the dictator with our consuetudinary skepticism.

FOOTNOTES

1. Angus Fletcher (ed.), **Literature of Fact** (New York: Columbia University Press, 1976), 21-44.

2. Leonardo Olschki, "What Columbus Saw on Landing in the West Indies," **Proceedings of the American Philological Society** (July, 1941), 636.

3. **The Journal of Christopher Columbus,** Trans. by Cecil Jane (New York: Clarkson N. Potter, Inc., 1960), 143 and 52.

4. Olschki, 636.

5. **The Journal of Christopher Columbus,** 191.

6. **Ibid.**, 82-83.

7. **Ibid.**, 82.

8. Stephen Greenblatt, "Improvisation and Power," **Literature and Society**, ed. Edward Said (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1980), 56-99.

9. **The Journal of Christopher Columbus,** 83-84.

conqueror. When the indians run to report to the Patriarch that the newcomers kept changing the names of things (calling "canoes" rafts, "macaws" poll parrots, "harpoons" javelins, etc.) or that "they shouted that they didn't understand us in Christian tongue when they were the ones who couldn't understand that we were shouting"(p.41), they are only displaying the ingenuous surprise of people who have not yet experienced the full impact of having welcomed the foreigners.

But García Márquez's vindication of the American or indian point of view is not to be taken as more than a mere confirmation of its existence, it is just one more discourse incorporated into the complex verbal apparatus of his novel. The unintelligible indian, who appears in Columbus' **Journal** almost as part of the New World's fauna (the Admiral says that "they brought him seven **head** of women, small and large, and three children"),[18] has now been transmuted, in the novel, into a faceless everyman who speaks the diffused and anonymous language of a collective "We". One can say, indeed, that García Márquez's stylization and reification of language, his fragmentations of temporal linearity and narrative contiguity, his dissemination of points of view and narrative voices, etc. put in evidence not just a literary, but also an extraliterary crisis. Speaking of Fielding, Smollet and Sterne, Bakhtin says that "literary parody serves to distance the author still further from language, to complicate still further his relationship to the literary language of his time, especially in the novel's own territory."[19] The same can be said of García Márquez who does indeed revolutionize the conventional thematicism of the Latin American novel, but creates an enormous gulf between his literary use of the language and the common man's use of that same language.

If we are to guide ourselves by **The Autumn of the Patriarch,** the Spanish-American novel can be no other thing than a parody of history as a process without a dialectic. Latin Americans are doomed to live their history as an endless vicious circle, and even the dictator must bear the burden of impotence:

... he was so confused that he could not decide whether that lunatic busines came withing the incumbency of his government, so he went back to his bedroom, opened the window that looked out onto the sea so that perhaps he might discover some new light to shed on the mix-up they had told him about, and he saw the usual battleship that the marines had left behind at the dock, and beyond the battleship, anchored in the shadowy sea, he saw the three caravels. (p.41)

everywhere, and finally he found someone to tell him the truth general sir, that some strangers has arrived who gabbled in funny old talk because they made the word for sea feminine and not masculine, they called macaws poll parrots, canoes rafts, harpoons javelins, and when they saw us going out to greet them and swim around their ships they climbed up onto the yardarms and shouted to each other look there how well-formed, of beauteous body and fine face, and thick-haired and almost like horsehair silk, and when they saw that we were painted so as not to get sunburned they got all excited like wet little parrots and shouted look there how they daub themselves gray, and they are the hue of canary birds,** not white nor yet black and what there be of them, and we didn't understand why the hell they were making so much fun of us general sir since we were just as normal as the day our mothers bore us and on the other hand they were decked out like the jack of clubs in all that heat, which they made feminine the way Dutch smugglers do, and they wore their hair like women even though they were all men and they shouted that they didn't understand us in Christian tongue when they were the ones who couldn't understand what we were shouting. (pp. 40-41).

Thus, through parodic intertextuality, Garcia Márquez's novel vindicates the point of view left out from Columbus' **Journal.** The surprise of the Catholic Spaniards when confronted with the nakedness of the indians is now balanced with an equal surprise on the part of the latter who see those overdressed renaissance men absurdly out of place in the heat of the tropics. But, above all, the narrator foregrounds, with inimitable humor, the way in which imperialists insinuate themselves into the very fabric of another society. The birettas, for instance, which are caps worn especially by Catholic clergymen, signify both religious imposition and economic exploitation, in spite of their questionable use value, there seems to be no native who is not wearing one. The same birettas can be taken as a sign indicating that in the new order of things there is nothing that cannot be exchanged for something else. As the indians report to the Patriarch, "they even wanted to trade a velvet doublet for one of us to show off in Europeland, just imagine general, what a wild affair."(p.42)

** A more correct translation of the Spanish "prieto" would be "dark" rather than "gray" and for "canarios" "Canary Islanders" rather than "canary birds" whose color is said to go from greenish to yellow.

Another indicator of imperialist penetration is purely linguistic. "Language is a steed that carries one into a far country," says an Arab proverb, and, as is well-known, it has always been the case that the conquered must learn to see and speak of the world in the terms of their

Aragonés; when the latter is murdered, the dictator protects himself by making less frequent personal appearances. For a long time he is no more than a gloved hand that the poeple can see through the window of the presidential limousine; and, finally, not even that. The character of the dictator, as we can see, is subjected to a tropological manipulation that renders him less and less real: from metaphor to synecdoche to mere presence of an absence. In the same way, one can see this de-realizing process in the change that occurs from the predominance of "seeing" to "hearing" to merely "believing" as in the following admission of the people:

> ... none of us had ever seen him, and even though his profile was on both sides of all coins, on postage stamps, on condom labels, on trusses and scapulars, and even though his engraved picture with the flag across his chest and the dragon of the fatherland was displayed at all times in all places, we knew that they were copies of copies of portraits that had already been considered unfaithful during the time of the comet, when our own parents knew who he was because they had heard tell from theirs, as they had from theirs before them, and from childhood on we grew accustomed to believe that he was alive in the house of power...[17]

Accustomed to the dictator's enactments of both his death and resurrection, the people end by believing in his immortality. Ruling through the artifice of simulacra, the Patriarch must be reminded, at times, by his own lackeys, that "you are not the government, General, you are the power" (p. 213), that is, power as apotheosized fiction, and not as the efficacious ability to coerce and to exercise authority and influence which resides in the machine of repression that he himself hascreated as his base of support. But all this is just a minor play, less significant yet in the broader context of international relationships, where domination takes even more insidious forms. At this level, power shifts to those metropolitan nations that, since the Renaissance at least, have sought to impose their hegemony and to reorganize the world according to their own designs. Paradigmatic in this respect is the Spanish conquest of America, as recollected by García Márquez's aged Patriarch:

> ... and contemplating the islands he evoked again and relived that historic October Friday when he left his room at dawn and discovered that everybody in the presidential palace was wearing a red biretta, that the new concubines were sweeping the parlors and changing the water in the cages wearing red birettas, that milkers in the stables, the sentries in their boxes, the cripples on the stairs and the lepers in the rose beds were going about with the red birettas of a carnival Sunday, so he began to look into what had happened to the world while he was sleeping for the people in his house and the inhabitants of the city to be going around wearing red birettas and dragging a string of jingle bells

register and orchestration of all social voices of an era and a cultural world, for in it are contained the most varied discourses and points of view, albeit purposely disseminated along the whole length of the novel in order to create the impression of narrative formlessness and discursive anonymity. The instability of subjectivity does not, however, impede the determination of three ideological points of reference: a collective "We" that narrates the whole story, a "He", the dictator whose death motivates the writing of the novel itself, and a "They", the powers behind the man in power. The "I" is a floating pronoun that everyone may assume at any time, but is never allowed to concretize an identity. As in Columbus' **Journal**, then, we do not find the point of view of the indian as such, but (knowing extratextually the author's ideology) we must assume that it has been integrated into the collective perspective of those not in power, in the novel, the mass of people who nervously approach and enter the presidential palace to see with their own eyes that the Patriarch is indeed dead.

The I-They relation of Columbus' **Journal** finds in **The Autumn of the Patriarch** the inverse correspondence of a double opposition: "We" (the people) vis-à-vis "He" (the dictator), and "We" (i.e. We Latin Americans, including the Patriarch) vis-à-vis "They" (the really powerful, those against whom even the dictator is powerless). In all of this, power appears --as Foucault would say-- strictly relational: it cannot be localized in a place or person, although that is the illusion it produces. Power is omnipresent "not because it has the privilege of consolidating everything under its invincible unity, but because it is produced from one moment to the next, at every point, or rather in every relation from one point to another. Power is everywhere; not because it embraces everything, but because it comes from everywhere."[16] In **The Autumn of the Patriarch,** however, power flows from everywhere except from the people. Furthermore, as far as the latter is concerned, it (power) resides undoubtedly in the person of the dictator, and metonymically in the house he inhabits. The spell of power on these people is such that its reality cannot be questioned or doubted.

The novel clearly dramatizes the process of de-realization and disintegration of the patriarch and his power: at first he can be seen performing miracles in person, and dispensing favors to peasants and farmers: but then he gets himself a double and introduces ambiguity, i.e. uncertainty, especially for his would-be assassins and for the reader, who can no longer tell whether he sees the Patriarch or Patricio

the official commission sent to London for it, decided that it was cheaper to buy this statue abandoned in a warehouse, than having an authentic one made of Morazán.[13]

It is then sufficient for the novelist -- as far as the form of the content of his novels is concerned-- to content himself with the mimesis of his reality's inverisimilitudes. His originality is to be found in the particular interpretative and narrative strategies he uses in the representation of that reality.

Thematically, **The Autumn of the Patriarch** is one more Latin American political novel, and one that appears only months apart from Alejo Carpentier's[5] **El recurso del método** and Roa Bastos' **Yo El Supremo** which also deal with the theme of dictatorship, but unlike these two novels it attempts a major revolution in the form of its genre. A most modern text, **The Autumn of the Patriarch** aspires to be total enunciation: a polyphonic construction at such level of indeterminacy --of place, time, and conscience-- that it easily becomes a parable and an allegory of power and its corruption, both in Latin America and beyond. For if in **One Hundered Years of Solitude** García Márquez created Macondo, a mythical town where everything was possible, in **The Autumn of the Patriarch** he intends to create "a personage who might be a true synthesis, the great mythological animal of Latin America, a character for whom everything is possible."[14] This novel, then, is not an indictment against a particular individual, but a fullfledged inquiry of a whole system.

In **The Autumn of the Patriarch** we have neither the kind of realism that for Engels implied "besides truth of detail, the truthful reproduction of typical characters under typical circumstances,"[15] nor the magical realism we encountered in **One Hundred Years of Solitude**; instead we have a grotesque realism --not unlike that of ancient and medieval parodies-- which is most evident in the typification of the protagonist: a monstrous being --product of the most delirious **bricolage**-- who not only embodies the worst characteristics of the most notorious Latin American dictators, but is also said to have been conceived by his mother without the intervention of a man, and that his name is Emmanuel.

Mikhail Bakhtin might well have found in **The Autumn of the Patriarch** the best corroboration of his theories on the novel as the

those indians innocent of punishable crimes were to be "free" subjects of the crown; but as such, they were also to pay tribute. This meant, of course, that they could be forced to work and be assigned to an **encomendero.** "Fit to be ruled and set to work," the indian thus becomes the lowest class of Latin American society. And as history unfolds, the metropolitan powers will change, but not the structures of domination, which would continue until our own days, as we will see in García Márquez's novel, **The Autumn of the Patriarch.**

The problematic of Latin American literature has less to do with the **what** than with the **how,** and, as we have seen, the awareness of the limitations of language to express, define and narrate the New World goes as far back as 1492. On this subject, García Márquez has said the following:

> **In Latin America and the Caribbean artists have had to invent very little, and perhaps their problem has been the opposite; to make their reality believable. It has always been this way since our historical beginnings, to such a point that there is not in our literature writers who are less believable and at the same time closest to reality than our first chroniclers of the Indies.**[12]

Contrary to Columbus' amazement at the spectacle of the New World, --which we might call genuine-- García Márquez's gives the impression of being well-studied and perfectly cultivated. Noted for his imaginative capacity, the Colombian novelist is the first to claim that the inventions of the imagination can not hope to equal, much less surpass, those of Latin America's reality. As proof, he offers the following list of picturesque episodes and characters in the history of our continent:

> **Juan Vicente Gómez's intuition used to be more penetrating than a true divinatory faculty. Dr. Duvalier, in Haiti, had all black dogs exterminated in the country, because one of his enemies, trying to escape the tyrant's persecution, had given up his human condition and had turned himself into a black dog. Dr. Francia, whose prestige as a philosopher was so great that merited a study by Carlyle, closed the Republic of Paraguay as if it were a house, and only left one window open so that the mail might come in. Our Antonio Lòpez de Santana buried his own leg in a splendid funeral. Lope de Aguirre's severed hand went down a river for several days, and those who saw it going by trembled in horror, thinking that even in that state that murderous hand could brandish a knife. Anastasio Somoza García, father of the current Somoza, had in the courtyard of his house a zoological garden with cages of two compartments: in one he kept the wild beasts, and in the other, separated by iron grating, were his political enemies. Maximiliano Hernández Martínez, theosophical dictator from El Salvador, had the lighting of the whole country covered with red paper in order to combat an epidemic of measles, and he had also invented a pendulum he would put over his food, to find out if it was not poisoned. Morazán's statue, which can still be seen in Tegucigalpa, is in fact that of Marshall Ney's:**

... because it is a truth, that though everything will pass away, the Word of God will not; and I believe, that every prospect which I hold out will be accomplished; for it was clearly predicted concerning these lands, by the mouth of the prophet Isaiah, in many places in Scripture, that from Spain the holy name of God was to be spread abroad.[10]

Columbus' narrative, then, is more than a day be day account of his discoveries: it is constructed in such a way that their Catholic Majesties of Spain will want to continue financing his enterprise. His reports that he told the indians that the Spanish princes were the greatest and most powerful, or that the Catholic religion was the only true one, are also an appeal to Spanish pride and sense of mission. But, in case the nobler reasons for undertaking the conquest and civilization of this New World were not enough, Columbus also emphasizes, all along, the more material rewards to be obtained, and the facility with which all this could be accomplished, for

Your Highnesses may believe that these lands are of such extent, good and fertile, and especially those of this island of Espanola, that no one knows how to describe them and no one can believe it, unless he has seen it. And you may believe that this island and all the others are as much your own as Castile, so that there is lacking here nothing except a settlement and then to command them to do what you wish. For I, with these people whom I carry with me, who are not many, could go about all these islands without meeting opposition, for now I have seen three of these sailors land alone, where there was a crowd of indians, and they have all fled, without anyone wishing to harm them. They have no arms and are all naked and without any knowledge of war, and very cowardly, so that a thousand of them would not face three. And they are also fitted to be ruled and to be set to work, to cultivate the land and to do all else that may be necessary, and you may build towns and teach them to go clothed and adopt our customs.[11]

This vehement straining of the facts proves Columbus a good rhetorician: the diary and the letter not only allow him to use the idiom of direct address but permit him, at the same time, the (im)propriety of unembarrassed self-reference. His descriptions of the New World are not only meant to inform; they are, at the same time, arguments designed to move the good-will of his readers (above all that of his royal sponsors) in a desired direction. As for the indians, whose destiny is at stake in all of this, they are presented as undifferentiated collectivities: their point of view is not acknowledged, much less taken into account. Naked and uncivilized, the indians are like blank pages to be covered with the signs (new clothing, new faith, new ways of behavior and obedience) of the conquering civilization.

The rest is history. The Sovereigns of Spain did see to it that, at least,

into the river near the stern of the boat and made a great oration, which the Admiral did not understand, except that the other indians from time to time raised their hands to heaven and shouted loudly. The Admiral thought that they were pleased with his coming, but he saw the indian, whom he carried with him, change his expression and become as yellow as wax and tremble greatly, saying by signs that the Admiral should leave the river because they wished to kill him. And he went up to a Christian who had loaded a crossbow and pointed this out to the indians, and the Admiral gathered that he was telling them that he would kill them all because that crossbow carried far and slew. He also took a sword and drew it from its sheath, exhibiting it and saying the same. When they heard this, they all took to flight, the above mentioned indian still remaining trembling from cowardice and faint-heartedness; and he was a man of good stature and strong.[6]

We are not told anything about any personal feelings during that very dangerous moment; it is the indian guide who becomes yellow and trembles in fear; and the withdrawal of the threatening indians --which could well be interpreted as a wise decision on their part - is turned by Columbus into evidence of their cowardice, one more corroboration of his assurance to the Kings of Spain that "ten men (that is, ten Spaniards) would make ten thousand (that is, indians) take to flight."[7]

Stephen Greenblatt, from whom we have borrowed the term and the notion of "improviser", defines this type of individual as a man who will change unexpected and adverse circumstances into an advantageous scenario, a man who will insinuate himself into the political, religious and even psychological structures manipulating them in his favor.[8] Thus Columbus has no doubts that he will get everything from the indians, for "they think that we have come from heaven. Whatever they have they give at once for anything may be given to them, without saying that if is little, and I believe that they would do so with spices and gold, if they had any."[9] Perhaps we can say Columbus is at his best, as an improviser, in the grand and providentialist scenario he conceives in order to justify, and explain the importance of, his quest for the New World: thus, the gold he searches is not intended to satisfy any personal cupidity, but to enable the Kings of Spain --who have already reconquered the Peninsula from the Moors-- to undertake a holy crusade for the reconquest of Jerusalem. This desire --we read in the December 26, 1492 entry in his **Journal**-- he himself made known to the Spanish Sovereigns, before he set out on his first voyage. A man of vision, Columbus sees himself and Spain playing a crucial role not just in human history, but in the grander design of things, his discovery of America is no less than the fulfillment of God's will to have His gospel preached in these lands, and these unbaptized indians integrated into the Christian realm:

he actually believed to have seen three sirens (who were not as beautiful as they were said to be!) or that there existed in these new lands dog-faced and one-eyed men.[3] Columbus' first impressions of the New World are rather desultory and conventional. As Olschki says, "the extent of a country, the cirumference of an island, the altitude of a mountain are seldom stated in numerical terms, but are generally designated by means of paraphrases, epithets, or apparently insignificant expressions;"[4] and when it comes to the "indian" what we basically get is a description of exteriorities: their general appearance (stature, color, etc.), their nakedness, customs, houses, marketplaces, their products, etc. The first Americans with whom Columbus came into contact had not created any great civilizations such as the Maya, the Aztec or the Inca, and to a man who had been to different European courts and came from an overly dressed world, these naked indians had to appear barbarous, primitively innocent and, no doubt, inferior.

Columbus' **Journal** represents the first reading and interpretation of America by a Westerner, and the discourse here flows from the "I" of the Admiral (i.e. from the European Christian point of view) vis-à-vis "them", the indians who, after being discovered, had to be incorporated into the Church and western civilization.

As in all expeditions of discovery and conquest of one race by another, there was, in this first encounter of Europeans and Americans, the problem of language, the lack of a common system of signs which might have made communication possible. But this very lack worked in favor of the Spaniards. Given the nature of his enterprise, the absence of reciprocal understanding with the indians left Columbus free to impose his own meanings on everything. Thus, after "discovering" these new lands, inhabited by many peoples, he can say that "I have taken possession of them all for their Highnesses, done by proclamation and with the royal standard unfurled, and no opposition was offerd to me."[5] This is not to say, of course, that the achievement of communication, or even the opposition of the indians, would have deterred Columbus from carrying out his designs, for he is a very able "improviser" who can not only extricate himself from tight spots but fictionalizes the situation into a favorable scenario, as we can see in the following incident:

Before those whom he had sent came back, many indians gathered and came to the boats where the Admiral had now collected all his men again. One of them went forward

their continued support, Columbus must almost undertake what we might now call a propaganda campaign to underscore --in political, economic, and theological terms-- the importance of his discoveries. Thus, if the newness and the beauty of the New World cause much genuine amazement in Columbus and his men, there are also practical motivations for the hyperbolic exaltation we find in the verbal representations they make of America.

Leonardo Olschki has already shown, very convincingly, "What Columbus Saw on Landing in the West Indies," emphasizing that the Admiral's "descriptions of the lands discovered in all his voyages are to be considered not merely as geographical documents but, at the same time, as literary monuments containing the expression of an individual attitude toward man and nature, science and experience."[2] For him, Columbus' descriptions are more detailed and informative when they concern the indian rather than nature. We agree, but regret that he has not delved into the Admiral's attitude toward the New World man or his discovery that, in spite of being a polyglot, he did not possess the linguistic sufficiency to translate all the newly-discovered wonders into the languages of the Old World.

In so far as Garcia Márquez's **The Autumn of the Patriarch** enters into intertextual dialogue with Columbus' **Journal**, I shall homologize the power relationships that inhere these two texts in order to show, through comparative analysis, how the New World man --since his incorporation into the sphere of Western Civilization and up to our own days-- has been represented as unable to concretize an ideology or to formulate a discourse adequate enough to define truly his identity.

All writers carry on their work within a tradition and a determinate context; within a system of socio-cultural exchange that provides them with the parameters for elaborating a world-view and the rhetorical instrumentalities for representing it. This, in addition to the practical reasons I have already adduced, explains, for example, Columbus' perception of America as the kind of world he wanted and that his readings had taught him to expect. Although he inaugurates the modern era, Columbus remains nevertheless a man with a medieval mentality; his epistemology does not yet differentiate totally between that knowledge attained through reason from that attained through faith, the imagination and even fantasy. Thus if is not surprising to read that

In his paper, "The Fictions of Factual Representation," Hayden White holds that although the types of events that interest the historian are different from those that interest the imaginative writer, their methods or modes of verbally representing those facts are similar and correspond with each other; that is, the forms of their respective discourses and even the aims of their writing are often the same. Hence it is not surprising to find histories that could well pass for fictions, and vice versa. Furthermore, in view of the modern thrust toward generic indeterminacy, Mr. White finds the traditional criteria for differentiating the ways in which history and fiction have acceded to reality no longer tenable; for it is not enough that history correspond itself with the facts, it must also possess internal coherence; and conversely, fiction, in addition to being internally coherent, must also display a relationship of correspondence with that reality of which it purports to be an image.[1] Mr. White confronts theoretically a problem that Latin American specialists have had to confront practically, for some time now, in their attempts to determine the true generic nature of all those letters and chronicles of the discovery and conquest which, standing as the first historical documents of real facts and events in the New World, also exhibit stylistic chracteristics that amply warrant our consideration of them as also the inaugurators of our literary history.

Neither historians for imaginative writers by profession, the authors of these letters and chronicles were men of action who discovered and conquered lands and peoples in the name of God and the Spanish Crown, and committed their deeds to writing for different reasons, the most important, of course, being the legitimation of their rights of conquest. In fact, the image one gets of these first Spanish discoverers is that of men planting the Spanish banner on a beach as they dictate to the royal notary that these lands will henceforth become the property of the king of Spain and shall be known under such and such a name --usually that of their own hometowns back in the old country. Thus, the appropriation of America is, first of all, verbal. The pen confers the rights of ownership which the sword will thereafter uphold and defend. The justification of this arrogation of rights and power was a short of **quid pro quo:** your lands and vassalage in exchange for the benefits of our culture and civilization.

The discovery of America was more the result of private enterprise than the project of the Catholic Sovereigns of Spain, and so, to insure

LOOKING FOR THE INDIAN IN COLUMBUS JOURNAL AND GARCIA MARQUEZ'S THE AUTUMN OF THE PATRIARCH

José Hernán Córdova

البحث عن الهندى الأمريكى فى يوميات كولومبس وخريف البطريرك لجارثيا ماركيز

خوزيه هيرنان كوردوفا

أثبت هيدين وايت عن طريق الدراسة النظرية الصعوبات التى تكمن وراء محاولة تحديد الخط الفاصل بين الكتابة التاريخية وكتابة القصة التخييلية . وتتمحور إشكالية آداب أمريكا اللاتينية بدءاً **بيوميات** كولومبس وحتى رواية جارثيا ماركيز **خريف البطريرك** حول إيجاد لغة تصلح لوصف واقع أكثر غرابة من القصص التخييلى . ويمكن تناول هذه الإشكالية من منطلق صراع القوى فى هذين العملين . فنجد فى **يوميات** كولومبس أن « الأنا » التى تتميز بسمات الأباطرة تقابل « هم » : الهنود ـــ الأمريكيين المغمورين ، المسلوبى السلطة والذين يتشكلون على شاكلة توقعات الأوروبيين وإرادتهم . أما **خريف البطريرك** لجارثيا ماركيز فرواية حديثة كل الحداثة ، تحتوى على عدد كبير من اللغات والمنظورات بما فيها عرض ساخر لدخول كولومبس من منظور الهنود ـــ الأمريكيين . هذا يؤكد وجود وجهة نظر الهنود ـــ الأمريكيين ولكنه لا يفرضها حيث أنها لا تتجاوز كونها خطاباً بين الخطابات العديدة التى تشكل النسيج اللغوى المعقد للرواية .

(eds.) **The Structure of Phonological Representations** (Part I). Dordrecht (1982), 191 and **passim.**

30. (1960), 145-8. There is no reason why the same binary system of notation could not be extended to other types, such as tonal meter, as well, wherever there are only two base classes.

    Such base class distinctions as **heavy: light, long: short, or closed: open** may all be subsumed under the cover terms. 'light' vs. 'heavy'. (van der Hulst and Smith, **op. cit.**, 35).

31. For a discussion of the theory of 'markedness' see Chomsky, Noam and Morris Halle, **The Sound Pattern of English,** 402-3. (1968).

32. Brooks, Cleanth and Robert Penn Warren. **Understanding Poetry** (3rd edition, 1960).

33. Wright, **op. cit.**, II, 351.

34. For example, R.B. Serjeant in his entry "Arabic Poetry" in the **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,** 42b. Princeton (enlarged edition, 1974).

35. Serjeant, **loc. cit.**

36. cf. Cole, **op. cit.**, 67-8.

17. Duval, Rubens. **Traité de grammaire syriaque,** 72. Paris (1881).

18. Gelb, **op. cit.,** 186.

19. Lotz sets up these two base classes in dealing with Classical Greek and Latin poetry as examples of the durational type (1960, 146-48). He further gives Arabic as an example of the durational type (1972, chart on p. 16).

20. This is one of the two functions of the **'alif.** The other function is as a consonant, in which case it must be accompanied by a symbol called **hamza,** "the **spiritus lenis** of the Greeks" (Wright, **op. cit.,** 5), a glottal stop (Fleisch, **op. cit.,** 19) or a laryngeal "/dont/ il faut voir.... la marque même de la série corrélative de glottisation" of the 'emphatic' consonants (Martinet, André. **Évolution des langues et reconstruction,** 252. 1975).

    What is written as one symbol, **'alif,** may in fact be two distinct consonants: 1) a voiced glottal fricative /ɦ/ and 2) a glottal stop /ʔ/.

21. (1972),16.

22. Hyman, Larry M. **Phonology: theory and analysis,** 233. (1975).

23. Trubetzkoy, N.S. **Principles of Phonology,** 177. Berkeley (1969).

24. Cole, A. Thomas. "Classical Greek and Latin" in Wimsatt, W.K. **Verification: major language types,** 66 and footnote 1. New Yourk (1972).

25. (1960), 139.

26. Nabokov, **op. cit.,** 5.

27. Wirght, **op. cit.,** II, 361.

28. MacDonnell, Arthur A. **A Sanskrit Grammar for Students,** 232. Third edition (1927, reprinted 1975).

29. McCarthy, John J. "Prosodic Templates, Morphemic Templates, and Morphemic Tiers" in van der Hulst, Harry and Norval Smith

9. Wright, W.A. **A Grammar of the Arabic Language,** I, 10. Cambridge (1977).

10. Sommerstein, Alan H. **Modern Phonology,** 33. London (1977).

11. **loc. cit.**

12. **op. cit.,** 65.

13. Cohen, Marcel, **La grande invention de l'écriture et son évolution,** 138. Paris (1958).

14. This is one of the facts that leads Gelb to conclude that the Semitic writing system is a syllabic rather than an alphabetic one. Upon comparing the cuneiform writing system with the Semitic writing system, he states, "In view of the fact that the cuneiform writing is definitely syllabic, the resulting conclusion is that the identical Semitic spelling should also be considered syllabic and not alphabetic." (**A Study of Writing,** 149. Chicago. 1963).

    The criterion which distinguishes a syllabic writing system from all other writing systems is that each written symbol represents one consonant and only one plus an intrinsic vowel and that each symbol is unique. It is on this basis that the Old Babylonian syllabary, the Cypriote syllabary and Japanese **hiragana** and **katagana** are classified as such. In general, a syllabary has from three to ten or more times the number of written symbols that an alphabet does, depending upon the number of vowel phonemes present in the language. Thus the Old Babylonian syllabary has 94 symbols, the Cypriote syllabary has 56, and the Japanese **kana** both have 51. The Semitic writing systems in general have from 22 to about 28 or 29 written symbols. In such systems **ka, ki** and **ku** are not three separate and distinct forms but one and the same **k** which may or may not have the vowel signs for **a, i** and **u** in the form of 'superscript' signs written above or below it. Cohen calls such a system an 'alphabet consonantique' (**op. cit.,** 113).

15. Cohen, **op. cit.,** 142.

16. Gelb, I.J. **A Study of Writing,** 167-8.

FOOTNOTES

1. "Metric Typology" in Sebeok, Thomas A. (ed.) **Style in Language,** 135-148 (1960) and "Elements of Versification" in Wimsatt, W.K. (e.d.). **Versification: Major Language Types,** 1-21 (1972).

2. Paul Fussell, for example, in **Poetic Meter and Poetic Form,** 6-16, points up the basic dichotomy between syllabic and non-syllabic meters by showing how poetry in English written in what is intended to be purely syllabic meter tends to be read as if it were accentual. This immediately suggests the converse, that poetry meant to be accentual or quantitative in a language whose poetry is based on syllabic prosody (if such a thing can be imagined) would come out sounding completely 'flat'. The reader would be aware only of the number of syllables; iambic pentameter would emerge as lines of ten syllables. Because of the dominance of stress in a stress-based language like English, accentual-syllabic verse should really be treated as a strict subspecies of accentual meter rather than as a separate or 'mixed' class.

   Vladimir Nabokov explicitly recognizes just "two main species, the syllabic system and the metrical one." (**Notes on Prosody,** 4).

3. (1960), 141.

4. **op. cit.,** 142; (1972), 16.

5. van der Hulst, Harry and Norval Smith. "An Overview of Autosegmental and Metrical Phonology" in van der Hulst, Harry and Norval Smith (eds.) **The Structure of Phonological Representations** (Part I), 8-17; 28-9.

6. Shapiro, Karl and Robert Beum. **A Prosody Handbook,** 153-4; Getty, Robert J. "Classical Prosody" in **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics,** 134b-136b.

7. Fleisch, Henri. **L'Arabe classique,** 21. Beirut (1968).

8. **op. cit.,** 22

metric units: **rajaz** + **mutadarik**
colon: tetrameter

2.2.3. **madid** 'the extended'
metric units: **ramal** + **mutadarik**
colon: trimeter, tetrameter

2.3. Triple + duple time
2.3.1. **tawil** 'the long'
metric units: **mutaqarib** + **rajaz** measures
colon: tetrameter

2.3.2. **mudari'** 'the similar'
metric units: **mutaqarib** + **rajaz** + **mutadarik** measures
colon: trimeter

2.4. Triple + triple time
2.4.1. **muqtadab** 'the curtailed'
metric units: **mutadarik** + **mutaqarib**

The traditional approach to analyzing the 16 meters of Classical Arabic poetry as if each were totally unique obscures the fact that there are structural entities common to them. A parallel case is to describe a line of Sapphic verse as a colon made up of a string of long and short syllables fixed in a certain sequence without breaking it down into component feet. Such an analysis of course has its merits; it avoids the proliferation of types of metrical feet with which Classical Greek and Latin prosodical theory abounds, but it fails to reflect the fact that longer stretches of speech, of which lines of poetry are but one example, tend to break down into the smallest possible discreet units of sound in which the opposition between the base classes that underlie the prosodic system of a language are distinctly perceptible. Although the number of metrical unit types in Arabic prosody is not as restricted as in English or German, for example, the system is not nearly as rich as that of Classical prosody, for despite the range of variants, their number can be reduced to a few main classes based on the system of measurement, time and the relative position within the bar of certain distinctive invariable sequences of short and long syllables.

metric unit: **ramal** measure
colon: dimeter, trimeter

1.1.2. Triple time

1.1.2.1. **mutaqarib** 'the tripping'

metric unit: **mutaqarib** measure
colon: tetrameter

1.2. Mora-counting meters

1.2.1. Duple time

1.2.1.1. **kamil** 'the perfect'

metric unit: **kamil** measure
colon: dimeter, trimeter

1.2.1.2. **wafir** 'the exuberent'

metric unit: **wafir** measure
colon: dimeter, trimeter

1.3. Variable meters

1.3.1. Triple time

1.3.1.1. **mutadarik** 'the continuous'

metric unit: **mutadarik** measure
colon: trimeter, tetrameter

2. Compound meters

2.1. Duple + duple time

2.1.1. **xafif** 'the nimble'

metric units: **ramal** + **rajaz** measures
colon: dimeter, trimeter

2.1.2. **mujta** 'the amputated'

metric units: **rajaz** + **ramal** measures
colon: dimeter

2.2. Duple + triple time

2.2.1. **basit** 'the outspread'

metric units: **rajaz** + **mutadarik**
colon: trimeter, tetrameter

2.2.2. **munsarih** 'the flowing'

the customary length of the colon or hemistich. It will not be possible here to present a full metrical scheme for each meter, together with all acatalectic and catalectic variants, to give actual examples of the meters, or to offer detailed remarks where there are alternative scansions, and in particular where my analysis departs from the traditional approach. The interpretation of certain measures of the **munsarih** and **muqtadab** meters as **mutadarik** and **mutaqarib** measures respectively with syncope or possibly with internal catalexis rather than admitting them into the inventory of measures as anomalous intercalary one-beat or two-beat feet will require justification, and it is my intent to offer such justification in future in a more detailed account of Arabic meter and rhyme. Even though both of these meters have alternative scansions consisting entirely of four-beat measures and thus perfectly in accord with the other meters, such scansions entail postulating a special measure of the pattern/$\frac{1}{2}\ \frac{1}{2}$ 2 1/, which would be restricted to these two meters; little more, however, will be gained by this solution than a certain consistency in the length of measures. Since this is less economical than to accomodate a regular extra-metrical pause as part of the apparatus of scansion, it seems preferable to meet the problem head-on even if to do so be regarded as of the nature of a throwback to the approach of the **rhythmikoi.**[36]

6.4. The Arabic meters

1. Simple meters

1.1. Syllable-counting meters

1.1.1. Duple time

1.1.1.1. rajaz 'the trembling'

metric unit: **rajaz** measure
colon: dimeter, trimeter

1.1.1.2. **sari'** 'the swift'

metric unit: **rajaz** measure
colon: trimeter

1.1.1.3. **hazaj** 'the trilling'

metric unit: **hazaj** measure
colon: dimeter

1.1.1.4. **ramal** 'the running'

entire poem. Such rhyme-schemes are given as **a a b a**[35] but if each verse is a couplet then the first occurence of the rhyme is before a caesura and in this case the rhyme-scheme, which is precisely that of the 'Omar Khayyam stanza' would be made to apply to internal rhyme, which is contrary to usual practice. Furthermore, the average number of syllables in each hemistich is 11, the same number as in the predominant lines of Sapphic and Alcaic meters, one syllable less than the Alexandrine, one more than iambic pentameter. Clearly, in spite of the typographical arrangement of the poem on the page, the basic stanza form of Arabic poetry is not, in point of fact, the couplet but the quatrain, and the hemistich is thus directly equivalent to the line.

6.2. This line may be classified as either dimeter, trimeter, or tetrameter. Since the measure of Arabic poetry is generally longer than the foot, consisting of three or four syllables rather than the prevalent two or three of Classical Greek and Latin and the two or three syllables of poetry in other languages, such as Italian, French, German or English, lines in Arabic poetry are roughly equivalent to trimeter, tetrameter, pentameter and hexameter in these other languages, with those about the same length as pentameter being prevalent.

The sixteen meters ordinarily treated by Arabic prosodists are always arranged by them in a certain set order. Western scholars have sometimes departed from this order and in the classification system below they will again be regrouped on the basis of their internal constituent structure to point up the features which are common to them.

6.3. The primary division is between simple meters (those composed entirely of one of the basic measures described above) and compound meters (those composed of two or more of these basic measures). The simple meters are subdivided, as before, into syllable-counting, mora-counting, and variable meters. The next subdivision is into measures of duple time and those of triple time and, for the compound meters, the way in which these measures repeat or alternate in the internal pattern of the line. To those familiar with Classical Greek and Latin prosody, the Arabic compound meters will appear analogous to such lyric verse forms as the Alcaic strophe and Sapphic strophe when broken down into a mixture of alternating component units of different types.

The following brief summary of the Arabic meters will specify the name of the measure or measures of which each meter is composed and

Variations:
anapest ..- (1 1 2)
amphimacer - - (2 1 2)
spondee -- (2 2)

This last measure has been termed 'variable' because it is either syllable-counting (in which case it has three beats with a long syllable on the first beat in the pattern 2 1 2) or else it contains a total of 4 morae.

Finally, it may be observed that, except for this last measure, the **mutadarik,** each species of measure is characterized by where within the measure the invariable short, long sequence falls.

6. The Classical Arabic Meters

6.1. The seven basic measures (in Arabic **taf'il,** pl. **tafa'il,** 'foot') that were given above are organized into larger structural divisions called **bahr** 'meter' (literally 'sea', pl. **'abhur).** If we take 'meter' to mean the minimal basic 'unit of attention'[32] which may be demarcated by rhyme, then, strictly speaking, this unit should correspond to our line.

However, Arabic poetry is organized - or at least appears to be - differently. The standard verse form is the **bait** 'tent' (pl. **'abyat),** which is translated as 'verse' and is said to correspond to the couplet.[33] The next unit below this is called the **misra** (pl. **masari)** 'one half of a folding door', translated 'hemistich', although some authors[34] take it to mean one half of a **bait,** or 'verse', in other words, what we would call a 'line'.

The reason the verse in Arabic is called a 'couplet' stems from the fact that four half-lines, or hemistichs, are written or printed together on the page so that each hemistich is separated from the next by a blank space marking the 'caesura' between them and each two pairs of hemistichs are joined to the next two pairs as a unit of two 'lines' or one 'couplet' separated from the next such pair by a blank space. Thus we have a term for the 'couplet' and a term for the 'hemistich' but there is no term which is strictly equivalent to what we call a 'line'.

As a rule, the second and fourth hemistich of each couplet must rhyme, and in certain verse forms, such as the **qasida,** the first two hemistichs of the first couplet rhyme in order to set the rhyme for the

Variations:
  amphibrach .-. (1 2 1)
  bacchius .-- (1 2 2)

Here the distinctive short, long pattern falls on the first two beats of the measure. This is the only triple measure of this syllable-counting group. While it is theoretically possible to have a short, long configuration on the last two beats of a triple measure, this does not occur as a basic type.

5.4.5. **kamil** measure

Notation: 11 2 1 2
          2

Variations:
  third epitrite --.- (2 2 1 2)
  anapest + iamb ..- / .- (1 1 2 1 2)

Like the **basit** variety of the **rajaz** measure, this measure has the distinctive short, long pattern on the last two beats as well as a marked long syllable on the second beat. Since this is a mora-counting meter, the first beat must always contain two morae.

5.4.6. **wafir** measure

Notation: 1 2 11 2
              2

Variations:
  first epitrite .--- (1 2 2 2)
  iamb + anapest .- / ..- (1 2 1 1 2)

In the **wafir** measure, the short, long sequence is on the first two beats (like the **hazaj**) and there are always two morae on the third beat.

5.4.7. **mutadarik** measure

Notation: 2
          11 2
          2

short, long (1 2). The first two beats are unspecified, or 'unmarked'.[31]

There is one variation of this measure, the **basit**, which has a second beat which is always marked long (1/2 2 1 2). Although a separate class might be set up for this, it seems preferable to list it as a subcategory of the **rajaz** measure, since it shares with the latter the distinctive feature of short, long (1 2) on the last two beats.

5.4.2. **hazaj** measure

Notation: 1 2 2 $\genfrac{}{}{0pt}{}{1}{2}$

Variations:
antispast .--. (1 2 2 1)
first epitrite .--- (1 2 2 2)

The distinctive feature of this measure is that the short, long (1 2) pattern falls on the **first** two beats.

5.4.3. **ramal** measure

Notation: $\genfrac{}{}{0pt}{}{1}{2}$ 1 2 $\genfrac{}{}{0pt}{}{1}{2}$

Variations:
ionic minore ..-- (1 1 2 2)
second epitrite -.-- (2 1 2 2)
ditrochee -.-. (2 1 2 1)
third paeon ..-. (1 1 2 1)

In this measure, the short, long pattern falls on the second and third beats.

5.4.4. **mutaqarib** measure

Notation:1 2 $\genfrac{}{}{0pt}{}{1}{2}$

3.1 Triple time

3.1.1 **mutadarik**

In general sixteen meters are recognized in Arabic poetry. The traditional method of scanning them is with a line of verse made up of inflected forms of the verb **fa'ala** 'to do' in the pattern (**prosodic template**[29]) symbolizing the feet or measures which make up the line. In much Arabic, Persian, and Turkish poetry, such scanning devices are set at the head of the poem as an indication of the meter the poet intended and as a guide for reading. Western scholars also use the same system of breves (˘) and macrons (¯) used for Classical Greek and Latin poetry. In either case, each meter is treated as a unique string of elements and no attempt has been made to classify these meters according to the measures which are their component parts. Most of the meters are made up of measures common to other meters, or combinations of such measures, all of which are reducible to the seven given above. The names chosen for these measures are the same as those of the meters they are most characteristic of.

5.4. In the following analysis, notation is the same as that which Lotz has used for 'dynamic' type and 'durational' type meters[30]: '1' for short base, '2' for long base. Where there are two numbers, one above the other, it indicates that either base may occur in that slot; where there are two 1's above a 2, it means that two short bases or one long base are possible in that slot; this is characteristic of mora-counting meters. After the general model for each measure is a breakdown into each possible permutation together with the names and scansion of the equivalent feet in Classical prosody.

5.4.1. **rajaz** measure

Notation: 1 1 1 2
          2 2

Variations:
- diiamb .-.- (1 2 1 2)
- third epitrite --.- (2 2 1 2)
- choriamb -..- (2 1 1 2)
- fourth paeon ...- (1 1 1 2)

The distinctive feature of this measure is that the last two beats are

not only the basic element of meter but, in action, becomes the meter itself."[26] To eliminate the foot is to erase the bar line in music and thus do away with rhythm.

5.2. In Greek and Latin, English and German, Italian, Spanish, and French, the most frequently used feet consist of either two or three syllables. Arabic meters are based on feet consisting for the most part of four syllables, sometimes three syllables, rarely two. Four-syllable feet have been termed 'iambic'[27] but this is misleading; the four syllables for such feet are not decomposible into 2 groups of 2 syllables, as examination will show, for the pattern involves all four beats of these feet. To distinguish between such metrically long components and the relatively shorter metrical units known as 'feet', the former will be called 'measures'.

5.3. The Arabic meters are made up of three types of measures: 1) syllable-counting measures; 2) mora-counting measures; 3) variable measures, which may be either syllable-counting or mora-counting. The last two have not generally been recognized by traditional works on Arabic prosody or by modern scholars, but the distinction between syllable-counting meters and mora-counting meters is known from Classical Sanskrit poetry[28] and a comparison of the Arabic metrical system with that of Sanskrit reveals a high degree of parallelism between them.

The Arabic measures are as follows:

1. Syllable-counting measures
   1.1 Duple time
      1.1.1 **rajaz**
      1.1.2 **hazaj**
      1.1.3 **ramal**
   1.2 Triple
      1.2.1 **mutaqarib**

2. Mora-counting measures
   2.1 Duple time
      2.1.1 **kamil**
      2.1.2 **wafir**

3. Variable measures

For these reasons, it would be more accurate to rename Lotz's 'Durational' category 'Quantitative' and to subdivide it into two types: 'Durational' (exemplified by Classical Greek and Latin) and 'Proportional' (exemplified by Arabic). It also seems preferable to classify the 'Tonal' metric type (ex. Chinese) and the 'Dynamic' metric type (ex. English and German) in the same category, 'Qualitative', in opposition to 'Quantitative'. At a higher node, all four of these types may be subsumed under a 'Prosodic' class (which might also be termed 'Mensural') as distinguished from the 'Syllabic' (or 'Enumerative') class, for which the metric unit is the syllable rather than the base class; the scansion of such verse involves syllable-counting rather than the measurement of rhythmical patterns manifested in verse. These metric types may be summarized in the following schema:

Syllabic (isomorphic) Prosodic (polymorphic)

Qualitative Quantitative Tonal

Dynamic Durational Proportional

5. The Grouping of Base Classes into Measures

5.1. In his treatment of 'Tonal', 'Dynamic', and 'Durational' type metrical systems, Lotz proceeds directly from the smallest metric unit, the base, to larger syntactic structures such as **words, cola,** or **sentences,** or the metric unit called the **line,** which "refers to the graphic medium of presentation,"[25] bypassing along the way that building block of all traditional metric systems, the "group of syllables forming a metrical unit" or "unit of rhythm" called the **foot.** It is difficult to see the incentive for this; the very existence of contrasting base classes implies their organization into larger rhythmic patterns in which the interplay between base classes is shown off; since the single most powerful organizing principle in verse, one in fact which is indispensible to any poetry which by its very nature can be called 'metrical', is repetition, alternation of two base classes without some pattern of repetition and the demarcation that such patterns entails, would be purely random and would not be perceived by the listener as any sort of meter. "A foot is

feature underlying this system is in fact duration rather than some other.

All short bases in Arabic are open syllables. Because long vowels in Arabic may be analyzed as short vowels plus homorganic glides (viz. **/ah/**, **/iy/** and **/uw/**), syllables with long vowels have the same underlying structure as those ending in a consonant; both are closed syllables. This is supported by evidence from the Arabic writing system: **/a/** is expressed by the vowel sign for **/a/** followed by the **'alif of prolongation,**[20] **/i/** by **/i/** + **/y/** and **/u/** by **/u/** + **/w/**. From the point of view of the Arabic prosodists, the only concern is the pattern of consonants, whether they are moving (i.e. bearing a vowel sign) or **quiescent** (bearing a sign that indicates the absence of a vowel). If the syllable ends in a quiescent letter it is closed and belongs to the other base class. The fundamental opposition which governs the interplay between metric units in Arabic poetry is not **long: short** but **closed: open**; it is a matter, not of duration, but of segmentation or syllable division.

Since the basis of this system differs from the one that underlies the system of Classical Greek and Latin, it would be better to make a distinction between the two. I therefore propose a revision of the schema presented by Lotz[21] which groups Arabic with Classical Greek as a **durational** metric type and suggest instead that although Classical Greek and Latin are legitimate examples of durational metric types, Arabic is not, and that a new designation be found for it.

This is not to say that duration is not involved in the opposition between closed and open syllables. If we accept the definition of **mora** as "a light (that is, CV) syllable, or as each of the two parts of a heavy (that is, CV-C or CV-V) syllable,"[22] then, in terms of duration, there is a ratio of 2:1 **morae** between closed syllables and open syllables. This "arithmetic conception of quantity"[23] finds expression wherever languages exhibit a mora-counting property in stress rules and the like; in Arabic, pure mora-counting exists as a criterion in prosody, as the basis for two of the meters (**kamil** and **wafir**) and as an alternative basis for a third (**mutadarik**). Unquestionably the Arabic metric system is a quantitative one but, unlike Classical Greek and Latin, which have rules for measuring quantity and for assigning certain syllables to the **long** base class and others to the **short** base class while yet others may be assigned to either base class,[24] Arabic prosodists base these assignments on clear-cut rules of proportion between closed and open syllables.

concept of using independent signs to indicate vowels and to enlarge upon the system. Essentially their contribution to the development of writing was the introduction of fully specified vowels; it is immaterial to the significance of this breakthrough whether the vowel signs were considered on an equal footing with the consonants and therefore included in the same string with them, as they were in Greek and Latin and all of the alphabets derived from them, or whether they were treated in an apparently 'subordinate' manner and written for the most part in an independent string either above or below the consonantal string - much as diacritic marks are - as is the case in the later stage of Semitic writing systems and those derived from them, including almost all of the scripts of Asia except Chinese, Japanese and Korean and those languages which use the Latin or Cyrillic alphabets.

In the eighth century A.D., Greek vowel signs were introduced into the Semitic writing system of West Syriac, or Jacobite. Various diacritics had been used in the writing system as early as the fifth century in order to assure the correct reading of sacred texts, including a single point placed above or below a consonant to show the difference in coloration between two series of vowels. The adaptation of actual vowel signs from Greek, easily recognizable as minute forms of the Greek vowels, is attributed to Theophilos of Edessa (+715), who used them in his translation of Homer's **Iliad.**[17] Such a system was needed in particular in the transscription of foreign names and technical terms. A similar system, differing only in its use of single points or double points rather than the vowel signs taken from Greek, was used in East Syriac or Nestorian writing, "whence it found its way into the Palestinian Hebrew and later into the Arabic writings."[18] In all of the Semitic writing systems, however, the use of such vowel points, which are called **matres lectionis,** was strictly to ensure correct reading and so was limited generally to sacred texts; they continued to be written as supplementary marks and nowhere did they become an obligatory part of the writing system.

4. Base Classes in Arabic Meter

4.1. The metric unit of Arabic prosody is one of two base classes; since the feature which distinguishes one base class from another has been analyzed as that of duration, this opposition may be called **long: short.**[19] However, it has not been demonstrated conclusively that the

3. The Arabic Writing System

3.1. Much of the terminology of the Arabic prosodists contains references to the 'letters' of the Arabic alphabet; in fact, the whole of Arabic metrical theory is predicated upon metrical units that are expressed in terms of written symbols rather than as syllables or as entities measurable by abstract time units such as Greek **chronoi** or Latin **morae.** An expression such as **a moving letter follwed by a quiescent letter** as a type of foot has no real counterpart in Classical prosodic theory or in any of the European theories which grew out of it.

Such terminology will become clear, however, as soon as we understand that in the writing system of Arabic as in Semitic writing systems in general, "les lettres n'y notent en règle générale que les phonèmes-consonnes à l'exclusion des phonèmes-voyelles."[13] The vowels are not indicated because they are implicit; the reader of Arabic knows from the structural patterns of the words themselves and from the grammatical context what vowels to supply to what consonants, just as the reader of English knows how to supply suprasegmental features of stress and intonation without their being indicated in the text. This means that the written symbols representing the consonant segments of the language are in fact syllables.[14]

As early as the 9th century B.C., a system of indicating long vowels by the use of certain consonants was initiated in one of the Semitic languages, Moabite. This practice was later systematized in Hebrew written in Aramaic script. "C'est ainsi que les signes des semi-voyelles **y** et **w** qui fonctionnent généralement comme consonnes ont pu exprimer respectivement des **i** et des **e**, des **u** et des , qu'un **h** non prononcé en fin de mot peut exprimer la présence d'un-**a**,"[15] and Arabic used the same system soon after its inception in the 7th century A.D. This system of indicating long vowels by means of consonants (which are call 'semi-vowels') is known as **scriptio plena.** Originally used to indicate long vowels in word-final position, the presence of which would otherwise be ambiguous, in later times this device was used for long vowels in medial position as well.[16]

When the Greeks adopted the West Semitic writing for their own language, with its far different structure and in particular its rich palette of vowels, it came as a natural development for them to seize upon the

Unlike Greek and Latin, Arabic poetry does not admit an ultra-long consonant which may arise "si, par le jeu des formations morphologiques, une voyelle longue (ou une diphthonque) se trouve placée en syllable fermée, soit: **consonne + voyelle longue + consonne.**" In this case, "La poésie qui comporte dans ses différents mètres une suite bien déterminée de syllabes longues et de syllabes brèves, donc une mesure précise, ne tolérait pas ces syllabes ultra-longues." The solution for this is to divide the long vowel into two short vowels separated by a glottal stop, called **hamza,** so that "la syllabe ultra-longue était ainsi remplacée par deux syllabes brèves (la seconde devenant longue par suite de la fermeture)."[8]

The structure of the syllable in Arabic is less complex and more transparent than that of Greek or Latin, and thus the permutations in poetry are rather more restricted; aside from the convention which allows short vowels to be accounted long **in pausa,** there are none of the involved rules of Greek and Latin prosody permitting vowels to be long by position.

The syllabic structure of Arabic can be simplified even further if diphthongs and long vowels are regarded as sequences of vowel + consonant. There are two diphthongs in Arabic, transcribed **ai (ay)** and **au (aw).**[9]For the sake of simplicity, such complex syllabic peaks may be analyzed as sequences of a vowel and a semivowel offglide. "There is.... no impediment to phonemicizing the second element of diphthongs as /y, w/: indeed there are several points in favor of such an analysis. The necessary phonetic variants are palatality (resp. velarity), absence of closure or friction, and **non-syllabicity** (that is the property of not being a peak nucleus)".[10]

The same approach may be applied to the three long vowels in Arabic: a, i and u. Out of three alternatives, it is possible to "Treat them, like the diphthongs, as sequences of a vowel phoneme and a consonant phoneme."[11] For this purpose, we will need to postulate "three semivowel offglides, palatal /y/, velar /w/, and a lowering / centralizing glide.... identified with the phoneme /h/,"[12] the first two of which are identical with the consonant phonemes in Arabic /y/ and /w/ and the last which may be equated with the letter **'alif.** This means that the long vowels /a/, /i/ and /u/ would be represented as /ah/, /iy/ and /uw/. One of the most cogent arguments for such an approach comes from internal evidence in the Arabic writing system itself.

The base classes which underlie the tonal system are **even: changing** (or **level: oblique**); for the dynamic they are **heavy: light,** and for durational, **long: short.** Since Lotz recognizes that the "metrical relevancy" for the complex group is "syllabicity and prosodics" as opposed to "syllabicity" only for the simple group, it would seem appropriate to call these two classes **syllabic** and **prosodic,** respectively[4]. This would be supported by recent tendencies to treat length as a prosodic feature together with tone and stress on a separate phonological 'tier' from that which contains the syllabic string.[5] Furthermore, the subdivision of the **prosodic** class into **qualitative** and **quantitative,** with tonal and dynamic subsumed under the former, would capture the fundamental correspondence between stress and tone as opposed to the feature of length.

2. The Structure of the Syllable in Arabic

2.1. The metric unit in Classical Arabic poetry is a base consisting of two base classes which have frequently been given as **long:short,** prob ably following the presumed identity with the base classes of Classical Greek and Latin poetry. The long base class may be a consonant + long vowel (CVV) or a consonant + short vowel + consonant (CVC); the short base class is a consonant + short vowel (CV). Arabic shares with Greek and Latin the concept of a long syllable as1) a long vowel or2) a diphthong (the underlying form of which may be analyzed as vowel + consonant) but differs from Greek and Latin in that a long syllable cannot be a short vowel follwed by **two** consonants or by a single compound consonant such as x (k + s) or z (t + s). As in Greek and Latin, a short syllable ends in a short vowel, but Arabic does not possess the notion of a **common** syllable, which may be either long or short.[6]

There are no syllable, in Arabic beginning or ending in two consonants because "En arabe classique une syllable commence toujours par une consonne et **une seule** et se termine ou bien par une voyelle (syllabe ouverte) ou bien par une consonne et également **une seule** consonne (syllabe fermée). Ceci exclut les groupes de deux consonnes à l'initiale et à la finale du mot. A l'intérieur du mot les groupes sont toujours disjoints."[7] Syllable division is therefore obligatory between consonants and any two consecutive consonants in the middle of a word are separated, the first one being assigned to the preceding syllable and the second one to the following syllable.

1. Metrical Typology

1.1. A survey of the metrical structures underlying representational examples of poetry drawn from various languages around the world so far reveals that they may be divided roughly into a few main types. Summarizing the results of individual studies by a number of scholars into the prosodic systems of languages as diverse as English, French, Spanish, Celtic, Slavic, Classical Greek and Latin, Biblical Hebrew, Uralic, Japanese, and Classical Chinese, John Lotz[1] concluded that there are, in fact, four metric types. The distinctive morphological feature underlying this classification into metric types is an integer called the **metric unit.** The primary dichotomy is into systems that use the syllable as a metric unit and those that use as metric unit an element called a **base** which belongs to either of two base classes. Systems constructed from syllables are **simple** and those constructed from bases are **complex.**

The significant difference between syllabic metric systems and systems that use the base as metric unit is that syllabic systems are **isomorphic;** there is only one kind of syllable. In such a system scansion involves syllable-counting and all syllables are counted the same. As a result the only pattern that emerges in such poetry is the organization into lines of a specified number of syllables. The line can not be broken down into shorter repeated segments which are characteristic of quantitative or accentual meter. Systems that have the base as a metrical unit are **polymorphic;** there is always a binary opposition between the base classes which the system comprises and it is the alternation of these two base classes in different configurations which is characteristic of the patterned segments usually termed **feet.**

So far, this major division into syllabic metrical systems and those which are non-syllabic is substantially in keeping with that of the traditional approach, if only implicitly.[2] Standard prosody handbooks also generally recognize four metrical systems, the three remaining types being **accentual, accentual-syllabic,** and **quantitative.** Lotz proposes **tonal, dynamic,** and **durational** as subdivisions of the **complex** group; his **dynamic** corresponds to **accentual** and **durational** corresponds to **quantitative,** but **tonal** is a new member introduced from Classical Chinese prosody. Accentual meter he regards as "a synthetic transfer between the base classes of the durational and dynamic metric types."[3]

NOTES ON ARABIC PROSODY

Roger Finch

ملاحظات حول العروض العربى

روجر فينش

ينطلق فينش فى ملاحظاته حول العروض العربى من التقسيم الذى اقترحه لوتز حول أنظمة العروض الكمية والكيفية . فالنظام الأول يعتمد على عدد المقاطع أما الثانى فأكثر تعقيداً حيث يعتمد على وجود مزدوجة إيقاعية تتشكل طبقاً لتحولات مختلفة . والنظام الكيفى قد يقوم على التنغيم (مزدوجة : ثابت / متغير) أو على الدينامية (مزدوجة : ثقيل / خفيف) أو على المدى الزمنى (مزدوجة : طويل / قصير) .

وإذا كان بعض الباحثين الذين تناولوا العروض العربى يدرجونه فى الأنظمة القائمة على المدى الزمنى فيخالفهم فينش إنطلاقاً من تحليل لغوى دقيق حول بنية المقطع فى اللغة العربية ومنهج الكتابة حيث يتعثر القياس الفعلى للمدى الزمنى للمقطع ولذلك يذهب فينش إلى القول بأن العروض العربى هو نظام يقوم على النسبية التى تحكم العلاقة بين المقاطع الساكنة والمقاطع المتحركة .

ثم يذهب الباحث بعد ذلك إلى دراسة مفهوم « القدم » فى العروض العربى ويستبعد هذا المصطلح لارتباطه بوحدات إيقاعية صغرى لا تناسب تقسيمات العروض العربى ويحل محلها مصطلح المقياس measure . ويؤكد أن العروض العربى يشبه العروض السنسكريتى فى أنه يعتمد على المقاييس التى تستخدم عدد المقاطع .

وبهذه الدراسة يكون الباحث قد حاول أن يستفيد من النظريات اللغوية الحديثة لتقديم تصنيف يفتح باب العروض المقارن .

13. **G.D.U.**, Vol. 2, p. 920.

14. **G.D.U.**, Vol. 14, p. 1408. c.f. "... écrivain éloquent, chaleureux, poétique, M. Edgard Quinet est un des grands remueurs d'idées de l'époque" (**G.D.U.**, Vol. 13, p.552)

15. **G.D.U.**, Vol. 13, p. 319. c.f. also article on 'Anarchie' in **G.D.U.**, Vol. 1, p. 319 for a succinct exposé of Proudhon's views, which, according to Larousse's 'Préface', has earned the philosopher's approval and readiness to collaborate in writing the articles on God and Property.

16. **G.D.U.**, Vol. 1 'Préface' p. XL.

17. E. Littré, **Comment j'ai fait mon dictionnaire de la langue française**, nouvelle édition, précédée d'un Avant-Propos par Michel Bréal, Paris, Delagrave, 1897, p. 30. This interesting autobiographical essay had originally been written as a lecture and then published in a volume of miscellanies entitled **Etudes et glanures** (Paris, Didier, 1880).

18. Ibid. p. 42. It should be noted that the published date of Larousse's 'Préface' to volume 1 of the **G.D.U.** is 20 December 1865.

19. This is certainly the case with his twentieth century biographers: Stanislas Aquarone, **The Life and Works of Emile Littré, 1801-1881** (Leyden, A.W. Sythoff, 1958), Jean - François Six, **Littré devant Dieu** (Paris, Seuil, 1962) and Alain Rey, **Littré, l'humaniste et les mots** (Paris, Gallimard, 1970).

20. The brothers Goncourt hastened to note in their **Journal**, on Monday 6th. July 1863: "Il y a de la belle passion désinteressée dans les haines du critique".

21. **G.D.U.**, Vol. 1 'Préface' p. IX.

22. c.f. Jean Mislter, **La Librairie Hachette de 1826 à nos jours** (Paris, Hachette, 1964) p. 163 ff.

system of signs and symbols reflecting an aspect of human life. Here again the message was universalistic, attempting to reduce knowledge to some kind of unity in order to place it more easily at the service of his readers.

FOOTNOTES

1. **Revue de théologie,** VI (1853), p. 286.

2. Alain Rey, **Littré, l'humaniste et les mots,** Paris, Gallimard, 1970, p. 74.

3. **Grand Dictionnaire Universel** (cited hereafter as G.D.U.) Vol. 16 'Premier Supplément' (1878) p. 1039.

4. 1876 was also the year in which Boutros el-Boustany's famous **Arabic Encyclopaedia** was first published in parts in Beyrouth.

5. Quoted in **G.D.U.,** Vol. 16, 'Supplément' (1878) p. 1039.

6. **The New Encyclopaedia Britannica,** 'Macropaedia', Vol. 5, p. 713.

7. **G.D.U.,** Vol. 1 (1866) 'Préface' p. LXXVI.

8. Ibid. p. LXX.

9. Ibid. p. LXV.

10. **G.D.U.,** Vol. 13, p. 941. Although Larousse relied on hundreds of collaborators for the articles in his **Grand Dictionnaire,** it should be observed that he claimed personal responsibility for all revisions and expressions of opinion up to and including volume 13. See, André Rétif, **Pierre Larousse et son oeuvre,** Paris, Librairie Larousse, 1975, Chapter V, passim.

11- **G.D.U.,** Vol. 4 (1869) p. 821.

12. **G.D.U.,** Vol. 11, p. 804.

monuments of classical lexicography, the Quicherat for Latin and the Alexandre for Greek. Clearly, Hachette's purpose was to provide dictionaries and school manuals conceived according to a logical plan and scientific method.[22] Larousse had a more heroic vision-the entire field of human knowledge in his day. Yet both were engaged in the same type of scientific undertaking, that of 'fixing' the language, an intellectual process where definition played the part of presenting a reliable and correct absolute. One of the more religious aspects of the scientific revival in the XIXth. century was this enthusiasm for the infallible inventory-a monstrous fallacy to latter-day linguists, who consider language as complex, living, ever-changing and functional.

Nevertheless it is this concern for scientific method which marks a turning point in French lexicography during the XIXth. century. One distinctive aspect of this method was the use of techniques of comparison especially in the field of philology. It is interesting to observe, in this connection, how the comparative method combined with philology took its origin in the new Biblical criticism which prospered in German universities. Strauss's **Life of Jesus,** translated into French by Littré in 1852 (and into English by George Eliot in 1846) was the book which came out of Germany and captured the imagination of the French reading public at the time. This book, constructed on the basis of the most stringent philological principles, examined the 'mythical' aspects of the Gospels in the light of the comparative method. One might venture to claim a pioneering role for Littré's translation of Strauss, preparing the way for Renan's popular **Vie de Jésus** and the enthusiastic critical reception afforded to Clémence Roger's translation of Darwin's **Origin of Species** in 1866. For Larousse the concern with philology and the comparative method was a direct result of his profound interest in the work of Max Müller, whose ideas probably permeate the entire **Grand Dictionnaire.** There are four pages of the 'Préface' devoted to him. It was Max Müller's 'science of language', understood in its fourfold manifestations of Etymology, Comparative Mythology, Linguistics and Comparative Grammar, which formed the structural basis of Larousse's manner of proceeding in his definitions. Comparison, in general, had become part of the scientific method adopted by Renan, Taine and Quinet, and most of the French nineteenth century 'libre-penseurs'. But it was the fusion of culture in the whole problem of explanation which gave Larousse's **Grand Dictionnaire** its originality in the French context at least. Comparative grammar and comparative mythology are made to articulate the same approach to language as a

dictonary on historical principles. For Littré the quest for origins in the **langue d'oc** and the **langue d'oil** was equivalent to a quest for the key to an understanding of French cultural history, just as Renan's researches in Semitic languages were conceived as a means towards the understanding of Christianity and its civilization. Sainte-Beuve was so impressed with the Littré that he resigned from the French Academy's Dictionary Committee soon after its publication, thus sacrificing an annual income of 1200 francs.[20] Yet Littré did not go far beyond the Romance languages in his etymological researches. Larousse, on the other hand, much influenced by the study of Müller and comparative mythology and linguistics, was prepared, at the slightest pretext, to take his researches into comparisons which embraced the entire Indo-European family of languages. He was also careful to attempt to produce indications of the "correct" pronunciation of his entries, using the ordinary letters of the Latin alphabet according to a system which he devised himself. Both Littré and Larousse reacted strongly against the French Academy's use of purely artificial and often meaningless or commonplace sentences to illustrate "correct" usage. They drew their examples directly from literature. Both rejected another French Academy practice, namely that of trying to provide an inventory of the whole language with all its neologisms, technical terms and nonce-words. Larousse manifested a curious conservatism in his rejection of technical terms. While admitting that his word-hoard should include even obsolete terms of heraldry, hunting and sport, so long as their origin was strictly national (thus constituting part of the French national treasure)

> **Il en est tout autrement de cette foule de mots forgés par les chimistes, par les géologues, par les physiciens et surtout par les botanistes; d'abord ils n'appartiennent point au langage de tout le monde, et, de plus, ils ont une physiognomie tellement étrangère, disons le mot, tellement barbare, que ceux qui désirent la conservation de notre langue ne doivent pas même souhaiter qu'ils soient trop connus.**[21]

The point of departure for both lexicographers was a reaction against the three or four important dictionaries which had been published since the beginning of the 19th. century. In fact, the principal culprit in their eyes was the **Dictionnaire de l'Académie française**, which had reached its 6th edition in 1835. Littré's friend and publisher, Louis Hachette, had been the school-fellow of a number of other distinguished linguists of his day, namely, Burnouf, Montebello, Letendu and Quicherat. It was certainly Hachette's flair for what the reading public wanted which encouraged him to commission Littré's dictionary and those two

language, he, nevertheless, expressed a number of strictures on Littré's work. The main object of his criticism was Littré's treatment of etymology. Larousse made the point that, apart from his almost exclusive reliance on Greek and Latin roots, Littré makes no mention at all of Celtic, Persian, Arabic or Indian contributions to the French language. More serious still is the accusation that much in Littré is derived from Ménage's **Dictionnaire Etymologique** (1650), at best a work of ingenious conjecture. He did have the good grace to congratulate Littré on his historical treatment of spelling and word-forms, "cette sorte de philologie archéologique", as he then dismissed it with patronising indulgence. But for the rest he is unreservedly severe: "Ainsi, les acceptions sont presque toujours confondues; à chaque ligne, le sens propre se fourvoie au milieu du sens figuré, et réciproquement. Tel mot qui présente huit ou même dix acceptions marquées par des rapports d'analogie, d'extension, de comparaison, est résumé en deux ou trois groupes ...." (Ibid. p. XVI).

It is strange that Littré himself nowhere expressed an opinion about Larousse. The two men must have worked more or less at the same time. Larousse's first volume appeared in 1866 and his fifteenth and last, posthumously, in 1876. Littré's first volume of the **Dictionnaire de la langue française** appeared in 1863 and his fourth and last in 1873. Littré had begun compiling his dictionary in 1860, when he was 59, "et en 1865, je pus inscrire sur un dernier feuillet 'Aujourd'hui j'ai fini mon dictionnaire' ".[17] There is a Johnsonian ring in the tone of his description of the completion of his task.:

Le dernier bon à tirer que je donnai en 1872 renouvela avec non moins de vivacité le sentiment d'un accomplissement obtenu par de grands efforts, après beacucoup d'années, en dépit de moments de vrai désespoir intérieur et de bien rudes traverses extérieures.[18]

Larousse worked on his **Grand Dictionnaire** from 1860 until 1871, the year of his mother's death and his own rapid decline in health. Both the Littré and the Larousse became standard works of reference as soon as they were published, yet nowhere in the writings of Littré can one find any acknowledgement of his contemporary's lexicographical efforts. Surprisingly, none of Littré's biographers appear even to have mentioned Larousse.[19]

Both lexicographers had claimed a justifiable distinction in compiling inventories of the language which most closely resembled the idea of a

[Taine] se distingue par sa logique serrée et la solidarité de son argumentation; comme écrivain il se fait surtout remarquer par une heureuse alliance d'imagination et de science, que unit en lui le poète et l'algébriste.[14]

If a single and acknowledged influence can be traced on Larousse's thought it was certainly that of Proudhon. The **Grand Dictionnaire** is dedicated to his memory in the concluding paragraph of the 'Préface'. But the article on him is by no means one of extravagant praise. It concludes with the following mixture of criticism and adulation, which was intended to pass as a balanced judgement:

Nous nous bornerons à dire que nous voyons en lui un des plus grands travailleurs, un des plus grands écrivains. Malgré le défaut de méthode, des variations, des contradictions, beaucoup de sophismes, ou, comme disent les Anglais, de fallacies, une érudition faite de lectures hâtives, une science sans bases solides, des erreurs considérables, quelques-unes même très funestes, c'est un des penseurs les plus originaux, les plus puissants, les plus profonds et les plus universels du XIXe siècle. Proudhon restera comme une image fidèle du travail confus qui a tourmenté notre époque. Il en résume les impatiences, les négations et les affirmations.[15]

This is a far cry from the gentle banter of the 'Préface', where he affected to catch Proudhon out for writing articles in the **Encyclopédie Catholique:**

Mais la direction avait soin de ne confier au hardi penseur que des mots de grammaire générale, où il eût été difficile de faire de l'hétérodoxie. C'est égal. C'était le loup dans la bergerie.[16]

With regard to Littré, Larousse showed considerably more reserve and a distant respect which illdisguised feelings resembling jealousy. His own article on his illustrious contemporary is principally a discussion of the philosophical differences between Littré and Auguste Comte, and of the way in which the disciple's rendering of Comte's ideas had succeeded in gaining respectability for positivism in spite of the discredit into which it had fallen after Comte's erotico-mystical decline. To give substance to what was, after all, a very summary treatment of his subject, Larousse appended two long adulatory quotations by Edmond Schérer and Sainte-Beuve, thus dispensing with the need to say more. On Littré's lexicographical practice, however, Larousse had more to say in the 'Préface'. Although he made it absolutely clear that his own encyclopaedia was not in competition with Littré's dictionary of the

One general observation which can be made about free-thinkers is that they show little solidarity in debate and betray a considerable degree of irritation with each others' views. Larousse was no exception in his judgements on those of his contemporaries whom he might have been expected to hold in high regard.

Larousse on Renan:

L'âpre désir de faire triompher la vérité ne se trouve point en lui. C'est un doux hérésiarque, un Luther adouci ... un sceptique attendri. Il condamne les systèmes et se prend à les regretter.[10]

Comte comes in for the most bitter criticism: After a violent attack on Comte's theory of probability he turns to the atheistic religiosity of the philosopher's senile decline:

Quand la science sociale aura trouvé ses principes, ce sera l'évidence que sera pape. Jusque là la société préférera avec raison se laisser gouverner par des votes, même interessés, que par des prêtres même positivistes.[11]

Yet, the true animus against Comte was political rather than philosophical. It was the aging philosopher's reconciliation to the rule of Napoleon III (Larousse's particular **bête noire**) which offended him. This was not made any the less reprehensible because Comte and his followers had instituted a sort of annual ceremony in which they celebrated the universal hatred of mankind for Napoleon I. Larousse had admired the younger Bonaparte's republican virtues and detested his metamorphosis into Napoleon, Emperor of the French, "un homme qui fut le plus cruel ennemi de la liberté."[12] Larousse was convinced that in the old philosopher's ceremony there was a covert denial of all the achievements of the French Revolution and a rejection of republicansim. His own article on Bonaparte opened with the following well-known paragraph:

Le nom le plus grand, le plus glorieux, le plus éclatant de l'histoire, sans en excepter celui de Napoléon– général de la République française, né à Ajaccio (île de Corse) le 15 Août 1769, mort au château de Saint-Cloud près de Paris le 18 brumaire an VIII de la République française, une et indivisible.[13]

Taine and Quinet, alone among the inspirers of French free-thought, are spared the scathing irony of the **Grand Dictionnaire.** In fact, Taine is prasied in an article which, from internal evidence, was probably only revised by Pierre Larousse himself.

temporary philosophy and Littré's reinterpretation of positivism. It is certainly as a means of propagation of 'free thought' that the **Grand Dictionnaire** was regarded by Larousse himself. His article on 'Libre Pensée' in volume 10 makes the point absolutely clear:

> **Elle [la libre pensée] a une grande importance dans le cadre de notre oeuvre, puisqu'elle résume une des faces de l'esprit du XIXe siècle que le Grand Dictionnaire doit recueillir pour l'enseignement des âges futurs ... il faut, à Paris et dans tous les grands centres, élever un temple à la libre pensée auquel sera annexé un cimetière spécial ....**

The 'special cemetery' he explains, was to be for the burial of all those whose consciences did not allow them to agree to being given a final resting place in consecrated ground. A fairly involved form of ceremonial was suggested by him, a sort of funerary procession with all the trappings of religious burial, but with a scrupulous avoidance of all appeals to God. There was something of the latter-day Comtism in this amalgam of liturgy and free-thought. Such cemeteries, moreover, were in fact designed some time after Larousse's death, with the help of a large section of the Masonic movement in France.

In 1875, the year of this death, it was still imperative to be a deist in order to become a Mason. Littré, together with Jules Ferry, was admitted into the Lodge of the "Clémente Amitié", affiliated to the Grand Orient de France on 8th. July 1875. Littré made a most interesting initiation address on that occasion, in which he was able to by-pass an explicit admission of atheism, thus putting some distance between himself and the official doctrines of Positivism. The General Assembly of the Grand Orient de France decided to change the article in its constitution about the need for a basic deistic belief to the following text: "Elle (Freemasonry) a pour principes la liberté absolue de conscience et la solidarité humaine. Elle n'exclut personne pour ses crovances".

Naturally, this was tantamount to a declaration of independence from British freemasonry and the Supreme Council of Scottish Lodges, which still uphold deism or even theism to this day. After 1877 the Grand Orient joined with free-thinkers in establishing Larousse's cemeteries throughout the French-speaking world. It is a curious fact that such cemeteries still exist even in Cairo and Alexandria, intended for the Freemasons and free-thinkers among the European and Levantine communities, who were joined by the remnants of the Carbonari and the followers of Garibaldi who had sought refuge in Egypt.

donnent fraternellement la main à la littérature comme aux beaux arts. Cette unité, non plus que dans l'harmonie des mondes matériels, n'est pas l'oeuvre du hasard; voilà la part que nous nous réservons ....[7]

He was committed, in his own eyes, to compiling an encyclopaedia which, by its accumulation of verifiable facts and information, would provide the infrastructure for a view of the world differing fundamentally from that of orthodox religion, or even right-thinking middle-class conservatism. He was bringing grist to the mill of revolutionary free-thought, a new secular version of the evangelical "The Truth shall make you free". Significantly, the only nineteenth century thinker mentioned (and extravagantly praised) in his 'Préface' was Proudhon, who had written to Larousse assuring him of his approval of the explanation of the entry, 'Anarchie'. The **Grand Dictionnaire** was to be the instrument of 'liberation' for the growing readership, which was interested in what Matthew Arnold once called 'morality touched with emotion'. "Nous ne voulons blesser aucume conscience, mais nous voulons allumer tous les flambeaux...", wrote Larousse, as he concluded a long passage on the spirit of the age.[8] His undertaking so vast a work was a daunting challenge:

... tout le monde à notre époque veut apprendre, connaître, savoir, juger, se rendre compte; on n'accepte plus les opinions toutes faites, qui se transmettaient autrefois, comme un héritage, d'une génération ou d'une classe d'individus à l'autre; les préjugés ont cédé la place au raisonnement et à la critique, et, en toute chose, chacun veut exercer son propre contrôle, guidé par l'étude des faits et des doctrines. Les temps de foi aveugle sont passés sans retour, on ne croit plus que sous bénéfice d'inventaire.[9]

Of course, the man's natural ebullience and optimsim had carried him away. He was taking far too much for granted, and the so-called'clerical' party was still very strong. In fact, it was going from strength to strength. 'Clerical', however, was an epithet largely used by anti-clericals in discussing the Roman question, which loomed so large in the internal politics of France during the 1860's. Deschanel and Victor Hugo had used it as a term of abuse as far back as 1848 and Sainte-Beuve used it with increasing vehemence in his speeches in the Senate after 1866. But the true heyday of the word was to be after the defeat at Sedan. In the 1860's the attack on 'clericalism', as any form of stable belief in established order came to be called, coincided with the growth of free-thought, that composite humanist philosophy, which drew its principles from Renan's criticism of religion, Taine's criticism of con-

his democratic hopes when he witnessed the excesses of the Paris Commune as well as the atrocities committed by the Republican troops entering Versailles. His wife tried desperately to revive his interest in life. She took him to watering places: Plombières, then Divonne. But the infirmities of premature age finally defeated her. He died on 3rd / January 1875.

What remains of this short but intensely laborious life is the monumental **Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle,** and a name, which has almost ceased to be a proper noun, and become a synonym for any encyclopaedic work.

The 15th edition of the **New Encyclopaedia Britannica** suggests a summary distinction between a dictionary and an encyclopaedia, stating that "a dictionary explains words, whereas an encyclopaedia explains things."[6] This was not the intention of Pierre Larousse when he embarked upon his **Grand Dictionnaire.** He was determined to produce a record of all knowledge, both of words and of things. His principal aim was to make his readers able to use his work as an instrument of universal education, dispensing with aids, manuals or other dictionaries and classical resources. To him language was an expression of the world of nature as it could be apprehended by man, and therefore there was no justification for detaching it from an inventory of knowledge. His vision had a vast poetic universalism which was reminiscent both of the momumental undertakings of Bayle and Diderot, and of the sentiment expressed by Wordsworth in his Preface to the second edition of the **Lyrical Ballads:**

> **The remotest discoveries of the Chemist, the Botanist, or Mineralogist, will be as proper objects of the Poet's art as any upon which it can be employed, if the time should ever come when these things shall be familiar to us, and the relations under which they are contemplated by the followers of these respective sciences shall be manifestly and palpably material to us as enjoying and suffering beings.**

The poetic vision of the **Grand Dictionnaire** was akin to that of the Romantic imagination, which was determined to seek an underlying unity and order in the world as apprehended by man. Larousse made this point himself in his long 'Préface':

> **... il règne dans les diverses parties de cet ouvrage une même idée, une idée personnelle. L'économie politique ne fait pas disparate avec la philosophie de l'histoire, et les sciences**

those based on the 'Méthode lexicologique': **Grammaire lexicologique** (previously published in 1849), **Cours lexicologique de style** (previously published in 1851) and the **Traité complet d'analyse et de synthèse logique** (1852). These were soon followed by a stream of multi-purpose teaching manuals ranging from subjects as varied as Greek roots, Latin quotations explained and exemplified in model sentences, French prosody and quizzes on biology and history. Yet, underlying all these attempts to make learning agreeable at school was the passion to inform as widely as possible, to provide, as it were, an inventory or a code of all language and all knowledge. Apart from the obvious commercial gain which was bound to come from this type of lexicographical work, there was a genuine idealism which inspired Larousse, an idealism expressed in modern Unesco parlance by the phrase, "democratic access to culture". Self-taught himself, Larousse wanted to make it possible for the larger sections of the population to acquire knowledge easily and without having to resort to the various forms of patronage. The **Encyclopédie du jeune âge** (1853) and the **Dictionnaire de la langue française** (1856) were his earliest attempts at providing that inventory which he was to elaborate so splendidly in the **Grand Dictionnaire** ten years later.

The rest of Larousse's life was devoted to the carrying out of his grand design. The **Grand Dictionnaire** appeared in fortnightly parts from 1865 to 1876, a year after his death. ([4]) Each part consisted of forty large quarto pages divided into four closely printed columns. In 1867, as he was still providing copy for the printers and commissioning articles on scientific subjects, Pierre Larousse wrote:

> **Avec quinze ou seize heures de travail par jour, il me faut trois ou quatre ans, je ne dis pas pour publier, mais pour achever une oeuvre, et alors je me reposerai, ou s'il faut mourir à la peine, je mourrai; mais le Dictionnaire sera terminé.**[5]

With failing health he battled on, but he suffered his first stroke in 1868. In 1869, when fire broke out in the stores of the printing works, where his precious manuscripts were kept, he suffered a second stroke. Still he continued writing, proof-reading and commissioning articles (for which he would pay on the spot with money pulled out of a waistcoat pocket). Then, in 1871, his mother's death made a terrible impression on his mind, and he appeared to withdraw into a state of melancholy indifference. This was only confirmed by the dashing of all

to think independently and to discover facts by analogy and synonymy. The modern multiple choice exercises are greatly indebted to Larousse's system, which provided sentences with blank spaces or a choice of synonyms or antonyms, to be replaced by the correct word. The passion for teaching which animated these simple but entertaining exercises was to lead ultimately to the grand design of his **Grand Dictionnaire Universel.**

In 1840, however, Larousse made the momentous decision of giving up his career in teaching, and going up to Paris, with very little money and high hopes. He spent the following eight years in abject but studious poverty, attending lectures and classes on a most varied range of subjects. Every day he would spend eight hours attending the lecture-courses at the Sorbonne, the Collège de France, the Observatory, the Museum and the Conservatoire. In the evenings from six to ten he would sit in the Bibliothèque Sainte-Geneviève, writing out the lecture notes of the day and classifying them under headings in alphabetical order. When his savings were exhausted, he went back to teaching, this time in Paris at a private primary school called the Institution Jauffret. He remained there until 1852, completing his 'Méthode Lexicologique'. Meanwhile, he had met the woman who was to become his principal assistant in the compilation of examples and with whom he was to live outside the bonds of marriage, until financial success and bourgeois respectability made him succumb to the imperatives of social tradition. One of the few letters of Larousse published in the Supplement to the **Grand Dictionnaire** (after his death) testify to this close and devoted association.

Tu as été véritablement ma 'collaboratrice' dans le travail de ma Lexicologie des écoles. Tu te rappelles sans doute qu'à la rue Culture - Sainte - Catherine et à la rue des Francs-Bourgeois, je te laissais chaque jour les devoirs lexicologiques que j'avais composés et que ton jugement droit m'aidait à les corriger et à les compléter. Eh bien, ma collaboratrice, je te dois ta part de collaboration, ce n'est que justice.[3]

The acumulation of scholarship and pedagogic exercices was carefully stored and provided the material for a new publishing house which Pierre Larousse and his old school-friend, Augustin Boyer, founded in 1852. Boyer had had experience in teaching but he also had the advantage of a private income, which made possible the purchase of printing machinery and the lease of suitable premises. The first works to be produced, reaching, in some cases, editions of 200,000 volumes, were

turmoil, there was little room for a gentle scepticism, and the adoption of any intellectual attitude was tantamount to placing oneself in a situation of having to stand up and be counted. Consequently, one understands the purport of Emile Faguet's **boutade**, "Le libéralisme n'est pas français", although debate had never prospered as richly as it did in XIXth.-century France.

It was natural that Pierre Larousse should take his place within an intellectual framework which made little allowance for hesitation or diffidence. His entire life was devoted to the practical application of ideas which had their necessary place in the history of French XIXth. century debate. Like many of his fellow-countrymen he was part of that migration from the provinces to Paris, which contributed to what Thibaudet has called "La République des Professeurs".

Born in Toucy (Yonne), the son of a blacksmith, Larousse spent his early childhood and adolescence acquiring what knowledge he could from the rigid syllabus of the village school and from the occasional chapbooks and second-hand books sold by pedlars in the village market-place. His capacity for reading was immense, and he had succeeded, by the age of sixteen, in reading most of the works of Voltaire, Rousseau, Diderot, d'Alembert and Montesquieu, then in print. Latin became the other intellectual challenge of his young mind and he managed to acquire a working competence in it which helped him considerably in his later studies. His beginnings are an illustration of the classic pattern made popular by Samuel Smiles. In 1833 he received a Paris University grant to attend the Teachers' Training College at Versailles. He must have distinguished himself, for no sooner had he reached the age of twenty than he was sent back to Toucy as the young headmaster of its new 'école primaire supérieure', only recently founded by Guizot, who was Minister of Education at the time. While he was engaged in the daily routine of teaching, he was able to observe the arid lifelessness of the school manuals, especially in French grammar, the classics and composition. He devoted much of his time to devising new and more stimulating exercises for his pupils, introducing the element of play and discovery, probably for the first time in the history of French education. He was determined to prepare an entire series of books for 'higher' primary education along the lines of what he was to call the 'Méthode Lexicologique'. This method, briefly, was an attempt to replace exercises of memory and automatic reproduction by invitations

passion for certainty, which, some have said, distinguishes our own age, was clearly part of the intellectual background of the Second Empire. Positivism was but one of the manifestations of this passion, as was every shade of Catholicism from Lamennais to Dupanloup, the irascible bishop of Orleans.

Albert Thibaudet in his **Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours** (1936), concluded his survey of the period with a generalization which precluded any appreciation of an ethos far more varied and sometimes more ambiguous than such a survey implies: "Une sorte de matérialisme immanent formait sous cette génération une assise régulière et robuste". Yet it clearly shows that for later readers and critics the Second Empire was a period in which shared assumptions were the foundation of widely varying action. Conversely, it was also a period which bore within it (as it were, in reaction), the seeds of that "conscience malheureuse" which is at the very source of modernity. Among the positivists Emile Littré stands out as a perfect example of a belief which was based on certainties not far distant from semi-religious faith. To quote Alain Rey, his most recent biographer,

Mais si la foi est assurance, équilibre et confiance, Littré a trouvé une foi. Il était fasciné par l'absolu, il le reste: ce trait interprété par des croyants, justifie l'image d'un homme séparé de Dieu seulement par ses angoisses. Pour les athées, sa personalité implique une déchirure entre le besoin de croire (besoin de calme, de comblement) et celui de savoir, qui conduit à d'amères frustrations.[2]

The fact that subsequently, as he lay dying, Littré may have undergone a last-minute conversion to Catholicism, does not invalidate the very logic of his positivistic attitude throughout life. What he believed intellectually was one thing, distinguished as it was by a clearly thought out certainty, and what he succumbed to at the end of his life, was another. While Comte had drifted into an embarrassing positivist mystique, partly dictated by a senile attachment to Clotilde de Vaux, Littré had maintained to the end an even tenor of consistent rationalism.

A possible explanation of this clash of opinions which assumed the proportions of a clash of rigid dogmas, is that, since the revocation of the Edict of Nantes, religion in France was closely identified with Catholic orthodoxy, and the movement of ideas was constantly forced into positions of having to confront dogma with dogma. In all this

The life of Pierre - Athanase Larousse spans the century and provides a sounding board for the variety of philosophical and socio-political generalizations of the nineteenth century. Born in 1817, he died in 1875, covering a period of time distinguished by that ferment of ideas which was to signify nineteenth century intellectual history for subsequent generations. The emphasis after 1875 shifts from global systems to the routine of practical politics, symbolized by the Third Republic. The year Larousse was born Hegel's **Encyclopaedia of Philosophy** began its career of conquest across Europe and in the year of his death Hippolyte Taine had started to publish his **Origines de la France Contemporaine, a** sort of post-mortem of the century.

A brief mention of the landmarks in the history of European development during the years of Larousse's maturity might indicate the trend of ideas which he sought to absorb into his ambitious compendium of human knowledge. In 1866 both dynamite and the dynamo were invented and the French translation of Darwin's **Origin of Species** by Clémence Roger was published. In 1867 came the typewriter and the first volume of **Das Kapital.** In 1868 Bakunin founded the **Alliance Internationale de la Démocratie Sociale** and in the following year the Suez Canal was opened and the German Social Democratic Party and Girton College in Cambridge were founded. In 1870 education was made compulsory in England and the dogma of papal infallibility was proclaimed after lengthy argument by the first Vatican Council. The excavation of Troy begun by Schliemann in the same year marked a scientific interest in the past which was not to go unnoticed in Larousse's encyclopaedic dictionary. The same year, 1871, witnessed the first Impressionist exhibition and the last nineteenth-century revolution in Paris. Germany became a united empire and Rome the capital of a united Italy, and the idea of the nation-state embarked upon its turbulent career. The general impression produced by such a brief and necessarily selective enumeration is that there was a search for modernity overriding the tension between conflicting beliefs in the absolute.

A belief in the absolute, while it need not constitute a religion or pseudo-religion in itself, nevertheless partakes of many of the attributes of religion. Renan, in his **L'Avenir de la Science** (1890), concluded that "la science est donc une religion", and the Protestant theologian Timothée Colani remarked that "Le progrès est la religion de tous ceux qui, en dehors du christianisme, ne sont pas rongés par le doute".[1] This

TEXTUAL RELATIONS AND ENCYCLOPAEDIC ORDER IN THE WORK OF LAROUSSE

Magdi Wahba

علاقات النصوص والنظام الموسوعى عند لاروس

مجـدى وهبـه

كان عصر بيير لاروس ١٨١٧ ــ ١٨٧٥ حافلاً بالأحداث العلمية والسياسية التى شكلت مناخ الحداثة وكان الفكر يتطلب أخذ مواقف . مارس لاروس التعليم وحاول أن يؤسس مبادىء تعليمية مبنية على المقارنة والترادف عوضاً عن الحفظ والتكرار ، وكان فى هذا نواة لمشروع تحرير عمل موسوعى . كما أن اهتمام لاروس بالعلم أدى إلى محاولة جمع منهجى للمواد العلمية وترتيبها ترتيباً لغوياً لغرض حفظها وسهولة الرجوع إليها . وكان قصد لاروس من وراء ذلك تقديم مسح وشفرة مرجعية للغات والعلوم يمكن توصيلها إلى الجماهير . وقد حقق لاروس مشروعه بكتابة **القاموس العالمى الكبير** (فى ستة عشر مجلداً) الذى اشتهر إلى درجة أصبح فيها بأسم مؤلفه مرادفاً للعمل الموسوعى . وكان غرض لاروس هو إنجاز أثر يضم بين دفتيه قاموساً وموسوعة لأنه كان يرى اللغة والعالم متشابكين ولا يمكن التعريف باحدهما بدون الرجوع إلى الآخر .

وينطوى **القاموس العالمى الكبير** على رؤية تتقاطع مع الرومانسية فى بحثها عن عنصر الوحدة والنظام فى العالم . وكان لاروس يطمع فى أن يقدم رؤية علمانية عبر قاموسه ، كما أن القاموس يصور أفكار لاروس ومواقفه من كبار مثقفى عصره ويعكس تأثره بالمنهج المقارن وبالعلاقات الكامنة بين النصوص .

Iconology, (New Jersey: Princeton University Press, 1977).

20. Thus constituting an example of Barthes' commentary on Flaubert's writing, "**on ne sait jamais s'il est responsable de ce qu'il écrit** (s'il y a un sujet **derrière** son langage); car l'être de l'écriture (le sens du travail qui la constitue) est d'empêcher de jamais répondre à cette question: Qui parle?" **S/Z** (Paris: Seuil, 1970). p. 146.

21. This would mean it would function much like the exotic comparisons discussed by Michael Riffaterre in **Essais de stylistique structurale** op. cit., pp. 153-154, which by blocking translation, constitute a semantic void, to be filled by the reader's input.

22. I am using Michael Riffaterre's definition of literariness as developed in **Semiotics of Poetry** op. cit., from which I have also borrowed his use of the term "significance."

23. For a discussion of Barthes' notion of the readable text accessible to more conventional, passive approaches to reading, as opposed to modern texts which require a greater degree of participation and effort in deciphering, that is, a "scriptor", see **S/Z** op. cit., pp.10-12.

24. See Michael Riffaterre's "Flaubert's Presuppositions,"**Diacritics,** 11 (Winter 1981), pp. 3-11.

25. According to Peirce's definition: "A sign stands **for** something **to** the idea which it produces or modifies.... That for which it stands is called its **object;** that which it conveys, its **meaning;** and the idea to which it gives rise, its **interpretant.**" For an elaboration of this theory, see Umberto Eco, **A Theory of Semiotics,** pp. 68-72, from which work the foregoing definition was taken, p. 69.

26. See Michael Riffaterre's "Sémiotique intertextuelle: l'interprétant," in **Rhétoriques, sémiotiques (Revue d'esthétique)** (Paris: 10/18, 1979), pp. 128-150.

dog, but the ingredient of a Carthaginian meat dish. Similary the horses of Eschmoûn are exotic because they are sacred and the strange descriptions of dawn, in **Salammbô** must be interpreted in terms of its relationship of contiguity with the two astral deities, the sun and the moon. This quotation is taken from Victor Ehrlich's **Russian Formalism: History--Doctrine** (New Haven & London: Yale University Press, 1981), p. 76. See also Victor Shklovskij's "Art as Technique" (translated into Arabic by Abbas al-Tunsi) in **ALIF: Journal of Comparative Poetics**, No. 2 (Spring 1982): pp.70-89.

15. Jacques Neefs, "Le parcours du zaîmph," op. cit., p. 240.

16. Pierre Larousse's **Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle** (Paris: 1866-1890) reveals that all of these plants have properties useful in dyeing, medicine and perfume and are either associated directly with the Orient, as in the case of "myrobalon", "bdellium" and "safran", or in the case of "violettes" with writings of antiquity and the Middle Ages, which confer on them both a spatial and temporal dimension of exoticism, making them appropriate for use in this series. Whereas the use of violets continued in nineteenth-century provincial France as a medicinal remedy for a wide variety of ailments, the context overdetermines the selection of the perfume seme.

17. Pierre Larousse, in his **Grand Dictionnaire universel du XIXe siècle** (Paris: 1867), proposes that in many languages the name for "foreigner" derives from the unintelligible sound of his language; Abdallah Bounfour discusses the opposition arabe/barbare (a jam) in relation to Al-Yousi "et son peuple les Berbères", in "L'Errance orphèline," "**Prétexte: Roland Barthes Colloque de Cérisy** (Paris: 10/18, 1978), pp. 177-189, see especially p. 184. During the discussion that follows (pp. 191-200) the question of "tatouage" arises and is located by Abdallah Bounfour "dans l'antiquité (paganiste)" (pp. 192-194); thus it may also be interpreted in **Salammbô** as yet another realistic touch.

18. Otto Rank, **The Myth of the Birth of the Hero**, ed. Philip Freund (New York; Vintage Books, 1959), pp. 134-135.

19. See Theodores Ziolkowski's **Disenchanted Images: A Literary**

Mâtho falls in love with Salammbô, the daughter of his adversery Hamilcar, the Carthaginian leader, and priestess of the moon goddess Tanit. Mâtho enters Carthage secretly and steals the sacred veil of Tanit **(zaïmph)**. Salammbô goes to Mâtho, gives herself to him and takes the veil. The mercenaries are defeated, Mâtho is killed and Salammbô dies soon after.

8. This is Barthes' term as elaborated in "L'Effet de réel, "**Communications**, 11 (1968), pp. 65-75.

9. See Micheal Riffaterre, **Essais de stylistique structurale,** trans. Daniel Delas (Paris: Flammarion, 1971), pp. 39-40 and pp. 48.

10. Ibid., p. 80-94.

11. This ending is also conducive to sexual ambiguity, since there is no way of knowing from the ending of the word or its shape in general that it refers to a woman, the same might be said of Loti's **Aziyadé,** though of course literary conventions suggest the woman. What counts is the ambiguity signaled in the title of a novel where the crossing of boundaries and intermingling of categories are of the essence. For the dominant theme of hermaphroditism see Heidi Suhner- Schluep's **L'Imagination du feu ou: La Dialectigue de soleil et de la lune dans Salammbô de G. Flaubert** (Zurich: Juris Druck and Verlag, 1970).

12. See Flaubert's letter to A.M. Froehner, dated January 21, 1863, reproduced in Flaubert's **Oeuvres,** Bibliothèque de la Pléiade (1856; rpt. Paris: Gallimard, 1951), I. P. 1007. This is the edition and volume to which all clitations and references to **Salammbô are made.**

13. These remarks followed the presentation of Jacques Neefs, "Le Parcours du zaïmph,"**La Production du sens chez Flaubert: Colloque de Cérisy,** éd. Gothot-Mersch (Paris; 10/18, 1975), p. 249.

14. This is not the same as Viktor Shklovskij's concept of the poetic image, where the "habitual is 'made strange'; it is presented as though it were seen for the first time", since the reason for rendering the familiar unfamiliar in exotic description is part of the "effet de réel". It is as though the text were saying, this dog is no ordinary

FOOTNOTES

1. This article is a condensed part of an extended work on exoticism. It is meant to suggest a tentative model for analyzing exoticism in literature by exploring exotic texts in the light of current theoretical and critical issues. It strives to show the process by which the reader constructs the unfamiliar and exotic components of the text -through linguistic, thematic and intertextual associations - into a unified, signifying phenomenon.

2. See Pierre Jourda, **L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand: Le Romantisme** (Paris: Boivin, 1983); Pierre Jourda, **L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand: Du Romantisme à 1939** (Paris, P.U.F., 1956); Pierre Martino, **L'Orient dans la littérature française au XVII^e et au XVIII^e siècle** (1906; rpt. Slatkine Reprints, 1970). For a more modern approach, including the application of statistical surveys, see: Marie-Louise Dufrenoy, **L'Orient Romanesque en France: 1704-1789** (Amsterdam; Rodopi N.V., 1975).

3. The sociolect may be understood as a pool of linguistic information containing the sum total of a language's descriptive systems: its themes and its mythology.

4. A perusal of Mario Praz' **Romantic Agony,** trans. Angus Davidson (Cleveland: The World Puplishing Compnay, 1968) shows to what extent the themes and commonplaces associated with the Orient in Western literature were similar in different countries, a thesis confirmed by Edward W. Said's **Orientalism** (Pantheon Books: New York, 1978).

5. Jean Hytier, "Gobineau, peintre de l'Orient, "**Revue des Vivants,** (mai 1933), 657-70.

6. Jourda, **L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubraind: Le Romantisme,** op. cit., pp. 1-26.

7. **Salammbô** (1862) is a novel that takes place in Carthage in the third century B.C., after the first Punic War. Carthage is besieged by the unpaid mercenaries under the leadership of Mâtho, the Libyan.

other hand there seems to be an evident link between the representation of the "zaïmph", whose elevated structure described more nearly resembles a canopy than any familiar veil, and could certainly be described as "soulevé". What is sure is that "soulevé" presupposes something that is "soulevable" and it is precisely in the structure, "zaïmph/voile/ manteau/... soulevable" that lies the solution to the problem. It has been convincingly demonstrated that this presupposition and its negation was of such vital importance to Flaubertian textuality that the author coined "insoulevable" and that Madame Arnoux's "robe ... insoulevable" stands in direct semiotic opposition to Emma Bovary's life as exemplified by the "jupon qui s'envola" in the blind beggar's song.[24]

What is important is that this linguistic mechanism, "robe ... insoulevable" and its converse, "voile/zaïmph/manteau.... soulevable" create a mediating relationship between the two texts, where **L'Education sentimentale** is the interpretant[25] pointing to the dynamic intertextual link between **Salammbô** and **Madame Bovary.** The relationship of a text to its intertext is structural, that is, they share the same matrix.[26] The matrix or kernel sentence that resumes the structure of **Madame Bovary** is the same as that of **Salammbô,** thus both may be written in the form suggested above, "The Wages of Sin are Death", exemplified by Emma Bovary's life and death agony and by the paradigm prohibition / transgression / death reiterated in **Salammbô.** Thus **Salammbô** constitutes the Other or Carthaginian version of the 19th century French **Madame Bovary.**

The very fact that Flaubert created his own intertextual system enables us to delimit his system of exoticism. On the one hand we have seen that the proliferation of the exotic morpheme, syllable and word constitutes an invasion of the mother tongue, transforming the paragraph and by extension the book, into an object for contemplation. On the other hand it is essential to revert to a well-known lexical system with its guaranteed linguistic network, in order to communicate semiotic significance, which accounts for the multiplication of familiar signifiers ("voile", "manteau", "vêtement") for the exotic object par excellence, the zaïmph.

Elle était désesperée d'avoir vu le zaïmph, et cependent elle en éprouvait une sorte de joie, un orgueil intime. Un mystère se dérobait dans la splendeur de ses plis; c'était le nuage enveloppant les Dieux, le secret de l'existence universelle, et Salammbô, en se faisant horreur à elle-même, regrettait de ne l'avoir pas soulevé. (p. 869)

The despair produced by breaking the taboo on sight is semantically subverted by the symptomatic "une **sorte de** joie" (my emphasis), equated with "un orgueil intime". The word "zaïmph" generates a description in two codes, sacred and vestimentary, motivated respectively by its metonymic relationship with the goddess-- therefore sacred object-- and its capacity as article of clothing. "Mystère" applicable to both dress and religion, represents, what by definition is concealed, that is "se dérobe", but may also be revealed, or reveal itself, (that is disrobe itself), "se/dé/robe". "Splendeur" also belongs to both the religious descriptive system and to that of sumptuous attire, or other coverage of the body. "Plis" pertaining to the vestimentary code presupposes both the capacity to reveal and conceal as does "enveloppant" which is part of the descriptive system of the veil. Now because, as has been noted above, the Carthaginian system of the sacred consists of astral deities, "nuage" is part of the religious code and functions like a garment or coverage, veiling and unveiling the sun and moon, confirmed here by "enveloppant les Dieux". "Le secret de l'existence universelle" in Carthaginian sacred discourse refers to fertility. The last part of the quotation, "et Salammbô, en se faisant horreur à elle-même, regrettait de ne l'avoir pas soulevé", functions as an expansion of the sacred law, "et son contact faîsait mourir". "Horreur" is the appropriate reaction in religious code to the temptation to break the death carrying taboo, entailing the crossing of the ultimate barrier to the great Beyond. Now while it is clear from the foregoing analysis that "soulevé" functions as a textual equivalent of "touché" and "contact" which it presupposes, the question remains, why this unexpected lexical choice, stressed by its position at the end of both sentence and paragraph. Intratextually, I believe there are several clues all leading in the same direction, that is, towards the intertext. "Zaïmph" is the exotic variant standing for the familiar "voile", which repressed or displaced by "zaïmph" surfaces symptomatically in "mystère" and "enveloppant" which are part of its descriptive system. Thus "soulevé" activates the hidden word "voile", recalling the French literary cliche, "soulever le voile de l'avenir". In this sense "soulevé" may be read retroactively as a sign of prolepsis, diagetically motivating Salammbô's future visit to the tent, her sacriligious desire therefore producing narrative verisimilitude. On the

This equation of polar opposites focuses the reader's attention on the lexical point of ambiguity "dévoilent" which signals an area of prime importance for semiotic interpretaion. A prohibition concerning the veil and the sense of touch is presupposed by Salammbô's command to her servants on the occasion of Mâtho's visit with the "zaïmph":

> **"N'y touchez pas! C'est le manteau de la Déesse!" Elle s'était reculée dans un angle; mais elle fit un pas vers lui, et, allongeant son bras nu:**
>
> **"Malédiction sur toi qui as dérobé Tanit! Haine, vengeance, massacre et douleur! Que Gurzil, dieu des batailles, te déchires! que Matisman, dieu des morts, t'étouffe! et que l'Autre, --celui qu'il ne faut pas nommer-- te brule! (p.782)**

The juxtaposition of "touchez", "manteau" and "dérobé" together with the string of exotic curses constitute an expansion of Schahabarim's interdiction reiterating the same pattern of presupepositon and entailment, again in sensory, sacred and vestimentary codes. The graphic expansion of the death seme in sacred code functions as a temporal and spatial exotic marker and as a résumé of the rest of the work. Here we have in fact an expansion of the matrix or kernel sentence with resumes and generates the narrative structure of the work, which in the case of Salammbô, could well be expressed in the form of the biblical enthymeme: "The Wages of Sin are Death", or possibly, "The Price of Knowledge is Death". The final sentence of the novel offers a specific variant; "Ainsi mourut la fille d'Hamilcar pour avoir touché au manteau de Tanit". Significantly, here in her death sentence, a transcription of the consequences of transgression, and in the initial description of her temptation, (p. 750). Salammbô is referred to by the name of her father.

The above interpretation is textually overdetermined during the chase that ensues as Mâtho escapes with the veil, giving rise to the enunciation of a hierarchy of transgression, described in sensory code, according to the following law:

> **Sa seule vue était un crime: il était de la nature des Dieux et son contact faisait mourir, (p. 782)**

The description of Salammbô's reverie subsequent to Mâtho's visit functions as an expansion of this commandment, and an elaboration of its presuppositions and entailments:

Salammbô. A plethora of strange details assails the reader requiring considerable energetic participation in deciphering the text. The accumulation of what is unusual, in sacred code, crowned by the exotic signifier "zaïmph" at first appears to be an exercise in exotic hyperbole.[21] Even the comparison with the familiar signifier contributes to the sense of baroque instability, where nothing is what it seems to be, since the mantle, like its equivalent the veil, resembles no known mantle. One point is clearly grasped, however, that is that the exemplary exotic object is a stimulus to sacrilege. Retroactively it will become evident that the area of mimetic discrepancy (with regard to the position of the mantle) will be precisely the locus of semiotic significance. It is this type of description that delimits the possibilities of exotic representation, intimately linked to the literary nature of the text, that is its intertextual relationship with other texts.[22] Because, while on the mimetic levee, Flaubertian exotic description, especially at the denser end of the scale, tends to produce an equation, as above, where the components of the description are as strange as the sum of its parts and the exotic signifier they equal, delimiting **Salammbô's** readability, and by extension its modernity,[23] when it comes to the communication of semiotic significance it is essential that the exchange between text and reader be centered on familiar signifiers firmly anchored in the network of clichés, verbal and thematic associations whose recognition is guaranteed by a shared sociolect, which explains the importance of the incorporation of "manteau" in the description above, and the establishing of "voile" as its textual equivalent. It is this linguistic network that balances the veiling or obfuscating effect of exotic textual elaboration thus ensuring communication.

The response of Salammbô's mentor, Schahabarim, Tanit's high priest, to her intense desire to visit the goddess' temple states that this transgression entails knowledge and death:

> **"Jamais! Ne sais-tu pas qu'on en meurt? Les Baals hermaphrodites ne se dévoilent que pour nous seuls, hommes par l'esprit, femmes par la faiblesse. Ton désir est sacrilège; satisfais-toi avec la science que tu possèdes!" (p. 752)**

The fact that "dévoiler" and "voile" belong to the sacred, profane and vestimentary codes, sharing the paradigm of concealment/revelation in both Eastern and Western traditions, render them particularly rich in semiotic possibilities. In the case of Tanit's idol, to see it veiled is to see it unveiled (uncovered/revealed) thanks to the positioning of the veil.

Now this fabulous object has constantly been referred to during Mâtho and Spendius' search in Tanit's temple by the well-known signifier "voile", but the above description clearly indicates that this is a veil different from any hitherto known veil. "Nuage" is the equivalent of a veil, in sacred code, since it veils or unveils (conceals/reveals) the Carthaginian astral deities, which is also the function of "plis". The element of the unknown or the unnamable inherent in the descriptive system of the sacred, introduced by "on aurait dit" signal of the difficult to describe, is repeated by "qu'ils ne connaissaient pas" (therefore what cannot be named) and again stressed by the indeterminate "ceea" which underscores the strangeness of the object, functioning as a condensation of the foregoing representation. The motivation for the comparison with "manteau" is the positioning of the veil under the idol's face, which sets up a textual equivalency whereby veil and mantle will be used interchangeabley thereafter. This mechanism is stressed by the fact that it is immediately put into action in the last sentence. However, while the point of contact presupposed by "[c]ela passait comme un manteau sous le visage de l'idole", justifies the use of "manteau" as variant of "voile", the remainder of the description of the veil's location reveals a very unexpected position as far as veils go, "remontant étalé sur le mur, s'accrochait par les angles", when the reader would expect a veil or mantle to cover rather than uncover an idol. The elevated position of the veil is stressed by "s'accrochait par les angles" and underscored by repeated narrative use of forms of the verb "accrocher" in the sequence that follows. The final sentence of the description introduces the exotic equivalency "zaïmph" by means of the familiar Flaubertian "c'était" which fulfills a necessary explicative role in exotic description. The sacred nature of the "zaïmph" is overdetermined metonymically in vestimentary code, ("le manteau de la Déese) and finally and unmistakabley as the "zaïmph saint" which throws into relief the sacrilege presupposed by the last words of the citation. Although "on aurait dit" and "que l'on ne pouvait voir" frame the description masking both the narrative presence[20] and the focalization it will be remembered that this passage marks the imminent end of Mâtho and Spendius' quest and the veil is represented from their point of view, hence "qu'ils ne connaissaient pas". Thus the very act of description presupposes sacrilege since it results diagetically from an act of vision. There could scarcely be a more dramatic fashion of underlining the function of the sacred in **Salammbô**-- to incite trangression.

This is an excellent example of how exotic representation functions in

body of Salammbô:

Salammbô n'en était plus au rythme sacré. Elle employait simultanément tous les idiomes des Barbares, délicatesse de femme pour attendrir leur colère. Aux Grecs elle parlait grec, puis elle se tournait vers les Ligures, vers les Campaniens, vers les Nègres; et chacun en l'écoutant retrouvait dans sa voix la douceur de sa patrie. Emportée par les souvenirs de Carthage, elle chantait maintenant les anciennes batailles contre Rome; ils applaudissaient. Elle s'enflammait à la lueur des epées nues; elle criait les bras ouverts. Sa lyre tomba, elle se tut; --et, pressant son coeur à deux mains, elle resta quelques minutes les paupières closes à savourer l'agitation de tous ces hommes. (p. 721)

The repetition of the preposition "vers" stresses the emphatic function of Salammbô's body language, as she persuasively adopts the mother tongue of each group of Mercenaries successively. The cliché "délicatesse de femme" functions as an equivalent of "douceur de sa patrie" reinforcing the manipulative gestural language. Now that the nature of the exchange has become explicit the indication concerning language is dropped, leaving the specific medium of communication mysteriously unnamed, with the emphasis shifting again to the notation of a recognizable form-- here the epic chant-- which serves as a narrative reminder of shared martial exploits, and leads to the actualization of the theatrical nature of the exchange, "ils applaudissaient". The last two sentences function like a representation of love-making where the different stages of arousal and satisfaction are graphically punctuated, echoing gestures from the previous description, thereby confirming their importance.

IV. The Intertext

While Mâtho and Spendius are in Tanit's temple the sacred object of their search is consistently referred to by the well-known signifier, "voile". However, the description that announces the imminent end of their quest represents a cloud-like substance wherein are inscribed multiple animals, colors, gods and monsters, in short, an exotic object quite unlike any hitherto known veil:

Mais au delà on aurait dit un nuage ou étincelaient des étoiles; des figures apparaissaient dans les profondeurs de ses plis: Eschmoûn avec les Kabires, quelques uns des monstres déjà vus, les bêtes sacrés de Babyloniens, puis d'autres qu'ils ne connaissaient pas. Cela passait comme un manteau sous le visage de l'idole, et tout à la fois bleuâtre comme la nuit, jaune comme l'aurore, pourpre comme le soleil, nombreux, diaphane, étincelant, léger. C'était là le manteau de la Déesse, le zaïmph saint que l'on ne pouvait voir. (p. 776)

Since linguistic communication is reduced to a string of sounds--much like exotic background music-- the focus shifts to the language of the body. The dumbfounding "parure" functions as a contraction of the preceding detailed description of Salammbô's appearance which it motivates diagetically. A subsequent narrative intervention punctuates her lamentations focusing again on her body movements, "[s]es narines minces palpitaient. Elle écrasait ses ongles contre les pierreries de sa poitrine." (p. 719) The change in register to the recital of the theogony, chanted in the equally inpenetrable medium of the ancient Canaanite language provokes a similar reaction:

> **Elle chantait tout cela dans un vieil idiome chananéen que n'entendaient pas les Barkares. Ils se demandaient ce qu'elle pouvait leur dire avec les gestes effrayants dont elle accompagnait son discours;-- et montés autour d'elle sur les tables, sur les lits, dans les rameaux des sycomores, la bouche ouverte et allongaent la tête, ils tâchaent de saisir ces vagues histoires qui se balançaient devant leur imagination, à travers l'obscurité des théogonies, comme des fantômes dans des nuages. (p. 720).**

Once again the strange sounds are displaced by contemplation of the body as a means of communication. A functional equivalency is established between the gestural and verbal languages by their incomprehensibility and by the fact that "effrayants" belongs to the descriptive system of the sacred, thereby confirming the hieratic nature of the gestures. It is precisely the absence of communication via sacred discourse that frees the Barkarian audience's attention to focus on the body of the performer. This in turn creates the ideal circumstances for the production of Flaubertian reverie, the theogony constituting a variant in sacred code of the lamentations discussed above, thus the sacred variation of background music. The Mercenaries adopt what the reader will come to recognize as their characteristic pose when confronted by the discourse of the Other, "la bouche ouverte et allongeant la tête". This interpretation is overdetermined by the last sentence where the adjective "vagues" and the noun "obscurité" reinforced by the comparison "comme des fantômes dans des nuages" are the narrative equivalents of the semantic void created by the opacity of the Canaanite language, thus liberating the soldiers' imagination for the contemplation of the exotic body/object; Salammbô. The result of the structural similarities identified in the above descriptions is to establish a functional equivalence between the profane code of the lamentations, the sacred code of the theogony and, in the following quotation, the military epic code, where the point of mediation or intersection is the

dislocation. Similarly the bodies are represented metonymically by means of the detail of their limbs as opposed to the complete body. This system of dissection which will be developed throughout the text creates more objects, that is further forms or pretexts for description. In other words the division of the body into its constitutive parts produces multiple facets on surfaces from which to fashion the (exotic) art object. This technique will be developed particularly in relation to the battle scenes where it is the dismemberd body and the configurations it affords in conjunction with other corpses (often in pyramidal piles), which constitute the exemplary macabre exotic object. It is in this vein that one must interpret descriptions of the skin as locus for the work of art-- a canvas to be inscribed, tattooed, ornamented--that is a space for ancient exotic representaion, confirming the body's function as pretext for the formation of the art object. Significantly in relation to tattooing the body is now thought to have been the first work of art.[18] Similar to any other inscription on the body (such as the textual variants of scars) the paintings described above are meant to be read. Thus the flower drawings inscribed on the soldiers' bodies function as a double marker, of their identity as Cappadocian archers and of the function of the body as locus of art, of which the Lydians' dress is a variant, evoking the theme of sexual ambiguity which pervades the text. The last sentence of the quotation, "[d]'autres qui s'étaient par pompe barbouillés de vermillon, ressemblaient à des statues de corail" overdetermines this interpretation of the body as art object. The indeterminate "[d]'autres" abandons the pattern of identification established in the description, reducing the skin to a mere surface or canvas to absorb the vermillion daubs--thus convincingly motivating the comparison with the exotic (coral) version of the statuary theme so dear to the Romantics.[19]

It is precisely the representation of the body in its diverse languages or semiotic possibilities that links the main textual codes of religion and war with linguistic communciation. When Salammbô reproaches the Barbarians at the banquet ("festin") in the opening chapter, the effect of blocked verbal reception is explicit, offering an example of what it would be like if the system of exoticism described above were to be pursued to its ultimate limits, which would in fact have similar results to using a foreign language:

> Les soldats, sans comprendre ce qu'elle disait, se tassaient autour d'elle. Ils s'ébahissaient de sa parure; mais elle promena sur eux tous un long regard épouvanté, puis s'enfonçant la tête dans les éqaules en écartant les bras ... (p. 718)

ioniennes se heurtaient aux consonnes du desert, âpres comme de cris de chacal. Le Grec se reconnaissait à sa taille mince, L'Egyptien à ses eqaules remontées, le Cantabre à ses larges mollets. Des Cariens balançaient orgueillausement les plumes de leur casque, des archers de Cappadoce s'étaient peints avec des jus d'herbes de larges fleurs sur le corps, et quelques Lydiens portant des robes de femmes dînaient en pantoufles et avec des boucles d'oreilles. D'autres, qui s'étaient par pompe barbouillés de vermillon, ressemblaient à des statues de corail. (p. 710).

Prior to this representation the men have only been referred to as part of a larger body, that of Hamilcar's army, and differentiated solely by their rank of soldiers and captains. The distinctions established here, however, motivate their subsequent appellation, in keeping with the system of exoticism which is above all a technique for naming - or re-naming - in short a means of multiplying the signifier and thus underlining the arbitrariness of language. It is striking that this representation which emphasizes the harshness of the sounds of the languages, ("lourd", "bruissantes comme des chars de guerre", "se heurtaient", "âpres comme des cris du chacal") that could pass as descriptions of some of the "un-French" sounds examined above, here produces no transcription of the shape of the words or the syllables or consonants in question in other words a sound is described without being given a form- thus the signifier itself is dismantled into its components, which as will be seen presently, is the pattern of dismemberment articulated in this representation and thereafter repeatedly used throughout the text. The lack of transcription of the sounds in question is all the more remarkable because of the gap it creates between the exotic model set up by the title and the subsequent pattern repeated in the formation and function of the exotic signifier. What is offered instead for the reader's examination is the description of "Barbares", thus motivating the soldiers' later appellation in accordance with the classical tradition of Antiquity where the concept of the stranger or foreigner was defined by the unintelligible sound of his language[17], a commonplace monumentalized in French literature by Rabelais' treatment of the "parolles gelées".

B. Body Language

Just as the enumeration of ancient tribes sets up a model for breaking down the body of the army into its constitutive parts, so the emphasis on the particles of speech offers the reader an example of linguistic

particulary un-French initial consonantal cluster, and its latinate "ium".[16] The introduction of the strange signifier "myrobalon" and "bdellium" induces a momentary contemplation of the unfamiliar shape of the words, constituting both an attack on normal reading habits and an outlet for the Flaubertian fascination with the signifier. The better-known "safran" prepares the way for translation which will be overdetermined by the well-known "violettes." This assault on conventional reading habits by blocking comprehension, is constantly repeated in the text, but is continually tempered by this system of translation which assists the reader in assimilating the unfamiliar vocabulary. Once the exotic term has been explained it is up to the reader to recall its signified content, a method not unlike that required in the acquisition of any foreign language and its grammar (including that of the text). This technique differs only in degree from the one used in any novel where places, characters and customs are named and given functions. However, it is the sheer weight and accumulation of this exotic difference that often tips the balance beyond the limits of the readable text.

III. The Language of Otherness
A. Foreign Language

It is significant that the problem of translation and the attendant duplicity of language, constantly draws attention to itself through the medium of the heterogeneous Barbarians. Descriptions of the Carthaginian language, beliefs and customs are the primary focus of exotic representation and the Barbarians, foreign to this culture, function as reflecting, or rather distorting mirrors of the strangeness or Otherness of the Punic language and customs. Since the mercenaries are, in turn, equally strange to the reader, he is thus confronted with a kaleidescope of variants of the strange or foreign, a veritable "mise-en-abîme" of the exotic.

The first description of the Mercenaries establishes a functional equivalence between the different nationalities and the disparity of the sounds of their languages:

Il y avait là des hommes de toutes les nations, des Ligures, des Lusitaniens, des Baléares, des Nègres et des fugitifs de Rome. On entendait, à côté du lourd patois dorien, retentir les syllabes celtiques bruissantes comme des chars de bataille, et les terminaisons

famous example is the "zaimph" or goddess' veil.

Testimony to the effective strangeness of the "zaïmph" comes from a discussion by a French-speaking group at Cérisy where it was pointed out that the initial "z" and final "ph" as well as the dieresis on the "i" all contribute to the unsettling non-Frenchness of the word.[13] One might add that the consonantal cluster "mph" is also decidedly unusual. It seems to me that there is a good case for arguing that the final "ph" is morphologically motivated by its relationship with the word "Phénice" or Phoenicia, presupposed by Carthage. "Ph" originally came from the Phoenician alphabet and was assimilated into the French lexical structure, via borrowed Greek words. Thus "ph" at the beginning of a word came to stand as sign for Greekness or erudition. It is precisely because the "ph" in "zaïmph" occurs at the end of the word that it attracks the reader's attention, but once alerted the reader becomes conscious of the proliferation of morphological reminders of Phoenicia, for example "Phazzana", "Maphug" and the ubiquitous "phénicoptère". Thus the shape and sound of the "zaïmph" are totally foreign, constituting an exotic object, the functional equivalent of what it represents, a veil unlike any other veil.

In brief, then, the system of exotic textual production consists, on the mimetic level, of a rendition of the strange, where even the familiar is given a realistically unfamiliar function, in accordance with **Salammbô's** displacement in time and space.[14] Customs concerning burial, dress, politics, religion and war are thus represented in meticulous exotic detail, as are flora and fauna, measures of fiscal exchange, time and weights creating a sense of "dépaysement" or disorientation of the reader. Descriptions of accounts rendered to Hamilcar on his homecoming provide a veritable treasure trove of archaic exotica. Here the profusion associated in the French sociolect with the Orient is given free rein, resulting in the proliferation of catalogues of exotic signifiers, for example, a sentence describing Hamilcar's "parfumerie" reads as follows: "Du myrobalon, du bdellium, du safran et des violettes en débordaient." It has been noted that these enumerations may range from the known to the unknown and vice-versa, but that their function remains the same, to demarcate the limits of the text's readability.[15] These are technical botanical terms and while the shape of the intial syllable of the first three is rare in French verbal structure, "bdellium" is especially unusual thanks to both its "bd", a

the countryside. A specific case is the elephants, which like battle are inevitably linked in the Western mind to the word Carthage, thanks to Livy's **History of Rome.** Constant comparisons between men and animals also serve the function of evoking temporal distance by the blurring of distinctions between the human and the animal, a variant of the merging of the human and the divine, the divine and the animal, charactersitic of ancient times.

In addition, technicisms may be divided into a category that I shall call the exotic signifier, that is, words whose shape and sound are peculiarly alien to French linguistic formation and stand as a sign for the exotic. In **Salammbô** this may be a bona fide word taken from another language, or it may be a fabrication on the model of a foreign morphological structure, which is produced by the unusual combinations of consonants uncharacteristic of French spelling. It is only necessary to include one of these deviations to create a disorienting effect. So even though these words receive a signified content diagetically, they always retain their immediate impact as exotic sign.

In a text where doubles and doubling abounds, the repetition of vowels, consonants and even syllables (e.g. "Schahabarim") is the most fundamental method of creating the alien signifier. The very title **Salammbô** immediately communicates to the reader a name that is un-French, presupposing exotic subject matter. While there is a similarity between the initial syllable and that of the biblical Salome it may be only retrospectively that the reader makes this connection. What is strikingly foreign to French linguistic formation is the shape produced by the conjunction of the vowel "a" with the double "m" followed by the unusual ending "bô".[11] This construction forces the reader to stress the Otherness in the strange-sounding name by exacting pronunciation of the "m" sound rather than nasalization which would be the tendency if there was only one "m" in the spelling.[12] Thus the title sets up an exotic model for a pattern of doubling of consonants, vowels and syllables which produces combinations alien to the norms dictated by the history and structure of the French language that come to function as morphological signs of the exotic. Frequent use of the letter "k" alien to French (the god "Khamon," the units of exchange "béka" and "kikar") and the constant recurrence of the unfamiliar consonant cluster "sch" ("schalischim" [leader]) creates the same effect, as does the un-French positioning of the consonant "z", of which the most

Salammbô situated in the Orient of Antiquity the notion of what is exotic, and in this case necessarily archaic, will be drawn from literary themes and cliches associated in the French sociolect with the Orient of Antiquity. While the established sociolectic norms clearly reveal the cultural bias or ideology of the language of writing, the use to which the writer puts this system with its preconceived ideas - that is his adherence to, or deformation of, the sociolect - will alert the reader as to his acceptance or rejection of this value-system.

II. Otherness in Language

Exotic textual production in **Salammbô** is based on the use of archaisms and technicisms, functions of the novel's displacement in time and space. The archaism is a word which is perceived by the reader as being taken from a discourse that is historically distant from the 19th century French in which the text is written.[9] The customary use of the archaism is of an occasional nature, creating effects of suprise, humor etc., by means of its contrast with the macrotext.[10] Because of the exotic distancing of **Salammbô's** subject matter, the consistent use of archaic and technical terms, the latter often in their archaic from, becomes the rule rather than the exception, and serves to create a realistic effect of temporal and local color. It is not surprising therefore, that the most obvious recurrence of the archaism is in the area of geographical entities and origins, e.g. "Les Cassitérides", "Les Lusitaniens" and "Brutium", the ancient names for the Scilly Islands, the Portuguese and Calabria respectively.

The technicism comprises the incorporation of words that are perceived by the reader as belonging to a foreign or technical discourse. In **Salammbô,** the use of technicisms may be divided into terms that are taken from a specialized area of discourse such as botany ("jusquiame"), zoology ("gazelle") or weaponry ("hélépole") where the ancient form is most often used. In the case of botanical or zoological terms the flora and fauna, with rare exceptions, will be identified by the 19th century French reader as products of a foreign soil, and while they may sometimes have unfamiliar names, ("phénicoptère") more often, in the case of animals, their role of creating a realistic exotic effect, is very well fulfilled, from a geographical point of view, by the depiction of lions roaming around

I. The Exotic Text[1]

Despite the wealth of exotic representation throughout French literature, surprisingly little critical work has been devoted to the subject and what has tends to be in the nature of literary history.[2] Traditionally a vehicle for the production of local color and historically associated with the notion of the picturesque, exoticism, derived from the Greek "exo" meaning outside (of), has the advantage of representing specifically what is geographically distant from a given sociolect.[3] Thus in the French sociolect the exotic will be that which by definition is non-French, and the exotic locus may range from England and Nordic countries through southern Europe - in fact anywhere that is elsewhere that is beyond the boundaries of France. The Orient was a particularly fascinating source of inspiration for the Romantics and came to stand in the Western imagination as a sign for mystery and intensity (of passion, light, color, smell, sensation etc.) in direct opposition to the norms of Western tradition in general and specifically to French classicism.[4]

Critics have traditionally distinguished three types of exoticism. The first has been described as a sedentary type of exoticism[5] which draws on conventional linguistic and cultural elements and pre-conceived artistic notions (in effect, the sociolectic reservoir). Thus the Romantics were able to "imagine" the Orient, for example, before having gone there, thanks to the pre-established image-system or repertory of images. The second type of exoticism is said to represent a form of fantasy and search for the self, as in Nerval's work, and the third has been seen as a form of realism which renders a so-called "accurate" portrayal which is simply different from the one to which the reader is accustomed.[6]

It is this last type of exoticism, as a form of realism, that brings us to the core of the problem of literary representation. With respect to **Salammbô**,[7] it may be objected, that it is impossible to consider a literary artifact manifestly made up of other texts as realistic in any sense of the word. What is at stake is the representation of the realistic effect (l'effet de réel)[8] created by the use of life-simulating detail, often by means of a familiar object, or in the case of exoticism, an unfamiliar one. Just as the reader is dealing with words in all realistic description, whose linguistic function and associations are dictated by the sociolect, so the sociolectic reservoir provides the notion of what is exotic. Thus in

FLAUBERT'S SALAMMBÔ: EXOTIC TEXT AND INTER TEXT

Anne Mullen - Hohl

سالمبو : النص اللامألوف والتناص

آن ملن ــ هول

تتميز رواية سالمبو التاريخية لفلوبير بتقديمها لما سُمي بأدب اللا مألوف . واللا مألوف يجمع بين الغرابة والواقعية فى آن واحد . إن هذه الرواية التى تصور قرطاجنة فى القرن الثالث قبل الميلاد ــ تستخدم لغة يكثر فيها الغريب والوحشي من المفردات ؛ وهي كلمات تستحضر القديم والشرق بالتحديد وذلك لخروجها عن قواعد التهجئة المألوفة فى الفرنسية أو لكونها مرتبطة ذهنياً بالآخر . كما إن الرواية تصف لغات وعادات المرتزقة القرطاجنية . وهذا اللا تجانس اللغوى والثقافى الذى يشكل سمة الآخر ، يتحول إلى مجاز جسَدى فى السياق الروائى . إلا أن القارىء ــ عبر المأثور الجماعى وأساطير ونصوص ثقافته ــ يتوصل إلى إدراك الدلالة العميقة لهذه الرواية وهى حرمة المقدسات . إن تلازم الدنس والموت فى هذه الرواية يجعل منها الوجه الآخر ، أو الوجه القرطاجنى ، لرواية فلوبير الشهيرة مدام بوفارى .

The term intertextuality which implies the recall of a text by another has come to dominate contemporary critical discourse. The phenomenon is not new, but the critical concern and the literary preoccupation with it is fairly recent. In the following articles various articulations of textuality and textual grafting are brought together in the hope of exploring different modes and contexts.

Alif is a multilingual journal, appearing annually, and presented in English and Arabic (and occasionally French). The different traditions and languages confront and complement each other in its pages. Each issue includes and welcomes original articles by Arab and Western critics. The next issues of **Alif** will center on the following themes:

"The Mystical Tradition"
"The Third World: Literature and Consciousness"
"The Poetics of Place"

The Editors

Contents

Articles in English

Articles in Arabic

Editor : Doris Enright - Clark Shoukri

Co-editors : Ceza Kassem Draz
Ferial Jabouri Ghazoul
Ahmad Taher Hassanein

Assistant : Faten Morsi

Editorial Advisor and Correspondent : Barbara Harlow

The following people have participated in the production of this issue: Michael Beard, Leslie Croxford, Alexander Doty, Wagih Draz, William Granara, Leigh Haffrey, Hyun Hochsmann, Nicholas Hopkins, David Konstan, Hasna Mikdashi, Laurice Nassour, Itidal Osman, John Rodenbeck, Jayme Spencer, Steffen Stelzer, Abbas al-Tonsi, Kent Weeks.

Cover : Mohsen Sharara
Layout : Paul Geday
Supervisor : Eva Elias

Photocomposing : J. C. Center in Cairo.
Printing : Arab World Printing House in Cairo.

Price per issue:
— Arab Republic of Egypt : L.E. 2.00
— Other countries (including postage)
Individuals : $ 5.00 (first four issues $20.00)
Institutions :$10.00 (first four issues $40.00)

Correspondence, subscriptions and manuscripts should be addressed to:

ALIF
Department of English and Comparative Literature
The American University in Cairo
P.O.Box 2511
Cairo, Arab Republic of Egypt.

or

ALIF
c/o Professor Barbara Harlow
Department of English
Wesleyan University
Middletown, Connecticut 06457

JOURNAL OF
COMPARATIVE POETICS



No. 4, Spring 1984

تكاد تستوعب كل الكتب أصداء نصوص في تلاحم محسوب .

ستيفان مالارميه

Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée .

Stéphane Mallarmé

INTERTEXTUALITY

